



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

**Los dioses de la poesía de José María Eguren. Una
aproximación a la poética romántica del dios
del poema en la lírica egureniana**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Martín Enrique VARGAS CANCHANYA

ASESOR

Mg. Marcos Javier MONDOÑEDO MURILLO

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vargas, M. (2021). *Los dioses de la poesía de José María Eguren. Una aproximación a la poética romántica del dios del poema en la lírica egureniana*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor	0000-0003-4235-9209
DNI o pasaporte del autor	70563725
Código ORCID del asesor	0000-0002-2162-1274
DNI o pasaporte del asesor	08689010
Grupo de investigación	Grupo de Estudios Psicoanalíticos de los Discursos de la Cultura (GEPSIDIC)
Agencia financiadora	Ninguna
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Perú - Lima – calle Los Jazmines 230, Santa Anita Coordenadas geográficas: 12°03'07.9"S 76°58'37.3"W -12.052180, -76.977037
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2017-2020
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03



ESCUELA PROFESIONAL DE LITERATURA

"Año del Bicentenario del Perú: 200 años de independencia"

ACTA DE SUSTENTACIÓN CON TESIS

En la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los ocho días del mes de enero de dos mil veintiuno, siendo las 14:00 horas, con la Presidencia del Dr. Santiago Humberto López Maguiña, los miembros del Jurado: el Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman, el Mg. Luis Eduardo Lino Salvador y su asesor, el Mg. Marcos Javier Mondoñedo Murillo, se reunieron vía Google Meet, con la finalidad de escuchar la Sustentación de Tesis titulada **Los dioses de la poesía de José María Eguren. Una aproximación a la poética romántica del dios del poema en la lírica egureniana**, que el bachiller MARTÍN ENRIQUE VARGAS CANCHANYA, ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura. El Presidente del Jurado invitó al bachiller a exponer su Tesis. Concluida la exposición el bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.

Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobada como **SOBRESALIENTE CON MENCIÓN** con la calificación de **DIECINUEVE (19)**.

El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller MARTÍN ENRIQUE VARGAS CANCHANYA.

Siendo las 15:30 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación.

Dr. Santiago Humberto López Maguiña
Miembro / Presidente

Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman
Jurado Informante

Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante

Mg. Marcos Javier Mondoñedo Murillo
Asesor

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1	
EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	18
1.1 Algunos alcances sobre la evocación de la divinidad y la presencia de lo divino en la producción poética de Eguren	19
1.2 Balance y reflexión	33
CAPÍTULO 2	
HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POÉTICA DEL DIOS DEL POEMA	43
2.1 La opción romántica por el dios poético	43
2.2 La formulación del dios poético en la perspectiva lírica de Eguren	56
2.3 Las coordenadas panteístas y neopaganas del dios poético de Eguren	66
2.3.1 El influjo de la estética panteísta de Schelling	71
2.3.2 La inspiración neopagana de la poesía de Heine	77
2.4 Balance provisorio	88
CAPÍTULO 3	
EL ADVENIMIENTO DEL DIOS POÉTICO EN LA POESÍA DE EGUREN	92
3.1 La enunciación y la praxis enunciativa	93
3.2 La praxis enunciativa asociada al dios del poema en Eguren	99
3.3 Análisis de «La walkyria»	105
3.3.1 La segmentación del poema	107
3.3.2 Las presencias convocadas en el discurso	109
3.3.3 Los modos de existencia y sus transformaciones semióticas	112
3.3.4 Los movimientos enunciativos	116

3.3.5 La walkyria de Eguren como una divinidad portadora de una sabiduría poética	118
3.4 Análisis de «El dios de la centella»	123
3.4.1 La segmentación del poema	125
3.4.2 Las presencias convocadas en el discurso	128
3.4.3 Los modos de existencia y sus transformaciones semióticas	129
3.4.4 Los movimientos enunciativos	131
3.4.5 El dios de la centella y la sagrada revelación del orden cósmico	135
CONCLUSIONES	144
BIBLIOGRAFÍA	150

INTRODUCCIÓN

En su ensayo titulado *La literatura y los dioses* (2016), el escritor italiano Roberto Calasso afirma que “Los dioses son huéspedes huidizos de la literatura. [Ellos] La atraviesan con la estela de sus nombres. Pero, con frecuencia, también la abandonan” (11). Dueños de un carácter inaprehensible y evanescente, los dioses obligan al escritor a “reconquistarlos” continuamente a través de la palabra (íbidem). En esa medida, se configuran como presencias efímeras que aparecen una y otra vez en el discurso desafiando así a la propia instancia del lenguaje. En opinión de Calasso, los dioses moran de manera insospechada el ámbito de la ficción literaria y esa constante dice mucho sobre esta última. Sin embargo, la aparente relación entre ambas instancias constituye una incógnita que se encuentra sometida a los vaivenes del sentimiento religioso a lo largo de la historia. En el devenir cultural de Occidente, hay épocas en que las divinidades se insinúan como fuerzas más cercanas a los hombres y otras en las que, en cambio, simplemente desaparecen casi por completo de la vista del mundo. Dado ese escenario, un aspecto interesante que define al horizonte moderno es que, pese al descrédito de la religión y al desencantamiento de la naturaleza por parte de la episteme científica, los dioses siguen aún vivos. Contra el escepticismo dominante, hay un discurso en el que ellos todavía encuentran una

forma de manifestar su obstinada pervivencia, así como su inusitado renacer. Este es nada menos que el literario.

Para Calasso, la literatura moderna está impregnada de la huella de los dioses. El fenómeno en cuestión surge y se afianza a partir del temprano romanticismo alemán. Este movimiento abraza un encendido paganismo cuya formulación responde a algo más que un mero gesto erudito o una nostalgia por el pasado clásico, bárbaro o precristiano. A juicio del ensayista, las múltiples menciones a lo divino efectuadas por los autores románticos constituyen el modo en que históricamente se afirma la propia esencia de la literatura. Así, esta última se revela atenazada entre el éxtasis del acontecimiento sagrado y las formas finitas de su captación simbólica a través del lenguaje. Se trata, pues, de una disposición metafísica que alimenta un vínculo secreto entre el advenir de lo divino y la potencia iluminadora de la palabra. En el contexto moderno, tal determinación específica de la literatura se vuelve más clara y evidente. Es así como el acaecer de los dioses encuentra un renovado testimonio en el decir de los poetas, quienes plantean con él un claro desafío a la razón hegemónica. Heredada del romanticismo, la manifestación de lo divino es evocada por la literatura moderna desde diversas coordenadas conflictivas que aúnan la parodia, la ironía, el abatimiento o el fervor acendrado. A la luz de ese hecho, se puede afirmar que su presencia en el mundo adquiere entonces un relieve significativo. Además, se constituye en sí misma en un motivo estético, afín a toda empresa de escritura.

La reflexión trazada por Calasso y que se ha comentado brevemente en los párrafos anteriores ofrece un buen punto de partida para entender de otra manera el desarrollo del discurso poético de la escena moderna. Impulsada por

el drama metafísico de la muerte de Dios augurado por Nietzsche, se puede decir que la poesía de fines del siglo XIX y gran parte del siglo XX se halla definida por la seducción visionaria de la magia y el mito, así como también por el pesar ante la debacle del mundo y el repentino alejamiento de la sombra de lo divino. Esta contradicción actualiza la dinámica de ausencia y presencia característica de la figura divina, de tal modo que establece a nivel de la escritura un agónico vaivén entre la luz de la belleza y la efímera huella de lo irrepresentable. Asediada por la amenaza del nihilismo, la poesía moderna se desgarrar entre la crisis de sentido y el intento por articular desde el lenguaje una comprensión más abarcadora del existir. En respuesta a ese impasse, dicho discurso adopta entonces una función “ontológica-religiosa” mediante la cual intenta “alimentar el fuego de lo sagrado” y “reconstituir el vínculo no instrumental entre las palabras y las cosas” (Salazar 2015: 48). Asimismo, en ese esfuerzo instaaura un “proceso de sacralización de lo poético” que determina una transformación radical de la imagen de lo divino. Según lo explica Salazar (2015), la poesía moderna diluye y desvanece a la divinidad en el vacío. Esto se aprecia, por ejemplo, en las obras de Mallarmé, Rilke y los surrealistas franceses, quienes liquidan la trascendencia divina y buscan otras formas de afirmar la existencia del hombre en el presente. En general, en la tradición lírica moderna la sombra de los dioses perdura, pero se espiritualiza y se sume en el anonimato. Es así como esa presencia sobrecoge la lengua del poema devenida, en este caso, en sinónimo de una pureza imposible e intraducible.

La pérdida de sentido de la divinidad, su vaciamiento metafísico y su eventual reconfiguración estética-ontológica por parte de la poesía moderna son hechos a partir de los cuales se puede abordar la producción lírica de José María

Eguren (1874-1942). En contraste con la tendencia dominante a partir de Nietzsche, en la perspectiva recreada por el poeta peruano el mundo no se percibe vacío de dioses, sino que, todo lo contrario, se halla poblado de una infinidad de seres fabulosos y misteriosos. En su constante evocación de personajes míticos y legendarios como elfas, sílfides, hadas, enanos, duendes, coboldos, ángeles y valquirias, así como en las alusiones a divinidades como Odín y Yaveh, la escritura egureniana parece reavivar la memoria de los viejos dioses imbuida por una sensibilidad sincrética y neopagana muy similar a la del primer romanticismo alemán (Hölderlin y Novalis). Al conjunto de las referencias antes destacadas debe añadirse también el esbozo de diversas figuras divinas alejadas de todo panteón o mitología previa, tales como el “dios cansado”, la “diosa ambarina”, el “dios de la centella”, las “diosas de las estrellas” y “la reina de la noche”. A contrapelo del oscurecimiento de lo sagrado en el horizonte moderno, todos estos personajes ponen en vigencia el inquietante aparecer de lo divino y, en torno a su despliegue, introducen una visión mágica y encantada de la naturaleza. Respecto a lo indicado por las representaciones de lo divino evocadas por el poeta, surge entonces un par de incógnitas: ¿Cuál es el significado de su múltiple y heterogénea invocatoria? ¿Qué función cumplen los dioses al interior de la propuesta estética que anima a la escritura egureniana? Las respuestas a estas y otras preguntas lamentablemente permanecen inadvertidas por la academia. Ello determina la necesidad de releer esta poesía desde coordenadas críticas ciertamente diferentes.

En lo que atañe a los investigadores de la obra de Eguren, en los versos de este autor se reconoce un complejo subtexto religioso que oscila entre un acento panteísta, espiritualista, animista, pagano, ateo y anticristiano. No

obstante, en atención a esa postura, la mayoría de estudios publicados deja de lado el análisis de las figuras divinas. En cambio, se suele detener en el comentario de un poema como «El dios cansado», en cuyas imágenes paródicas y melancólicas se creen distinguir algunos indicios de una ruptura con el cristianismo. Las excepciones más notables de este enfoque asumido pueden ser acaso los trabajos de José Rouillón (1974) y César Debarbieri (1975). El primero analiza el subtexto religioso de la poesía de Eguren. Así, advierte el alejamiento del dios judeocristiano y subraya la afirmación de un principio numinoso engendrador de lo bello. Esta nueva imagen de lo divino dispensa fascinación y misterio, pero también ostenta un cariz funesto y amenazante. Ello establece una tensión entre la luz de la belleza y el ominoso silencio de Dios, según la cual al derroche de vitalidad y encantamiento que prodiga la naturaleza se le opone la muerte y la agonía que instaura lo divino. En el caso de Debarbieri, dicho investigador examina los personajes del universo poético egureniano. Entre estos distingue a entidades sobrenaturales como el “dios cansado” y el “dios de la centella” a los que clasifica como personificaciones alegóricas. Para Debarbieri, los dioses de Eguren son vehículos seculares del pensamiento poético del autor. Estos no participan de un credo religioso y tampoco se vinculan con un panteón mitológico en particular. En vez de ello, manifiestan determinadas concepciones poéticas sobre el mundo y el drama existencial del ser humano. Así, por un lado, expresan el fracaso de la razón moderna (el dios cansado), mientras que, por el otro, anuncian la aniquilación del mundo por las fuerzas de la naturaleza (el dios de la centella).

Según plantean Rouillón y Debarbieri, hay dos maneras distintas de interpretar la presencia de lo divino en la obra de Eguren. Por un lado, se la

puede asociar con las fuerzas conflictivas y contradictorias que gobiernan el cosmos, mientras que, por otro lado, se la puede concebir como la encarnación de los valores e ideales movilizados por el discurso del poeta. En el trasfondo de estas visiones, se aprecia una nueva faz de lo divino. Ella se caracteriza por su extrañeza, ambigüedad y misterio irreductibles. Al mismo tiempo, en su asociación con la naturaleza, se distingue por su alejamiento de los cánones establecidos por el cristianismo. En la presente tesis se busca analizar dicha compleja imagen de lo divino recreada por Eguren. Así, partiendo de los alcances de Rouillón y Debarbieri, lo que se quiere establecer son los vínculos que ligan a esta instancia con el marco de sentido esbozado por la cosmovisión y las coordenadas estético-poéticas asumidas por el autor. Los objetivos específicos que orientan este estudio son cuatro a saber. En primer lugar, se pretende identificar y describir de las diferentes representaciones de la divinidad plasmadas en los versos de Eguren. En segundo lugar, se intenta determinar los diferentes procedimientos enunciativos a través de los cuales la misteriosa sombra divina adquiere una inusitada vigencia en el discurso poético del vate barranquino. En tercer lugar, se busca esclarecer la significación religiosa y mítico-simbólica subyacente a las varias menciones a lo divino en la escritura de Eguren. Por último, a partir de todo lo anterior, se desea examinar la concepción del quehacer poético detrás del despliegue de la vasta galería de seres maravillosos y sobrenaturales establecida por la fértil imaginación del poeta.

La hipótesis a defender en esta investigación parte de una consideración especial acerca del subtexto religioso que atraviesa la obra poética de Eguren. Al respecto, se insiste en que en dicha producción hay trazas de un alejamiento de la órbita cristiana y una cercanía con concepciones tanto panteístas como

neopaganas. Tomando en cuenta ese detalle, lo que se observa en la poesía de Eguren es un gradual desvanecimiento de la silueta monolítica y omnipotente del dios judeocristiano. Ella se ve sustituida por la noción de una fuerza espiritual incontenible e irrepresentable, la misma que, identificada con el indomable acaecer de los fenómenos naturales, se percibe como el fundamento último de la belleza y el misterio del cosmos. Según la lectura postulada en esta tesis, aquella imagen de lo divino evocada por el poeta puede describirse como compatible con la figura del “dios poético”. Según sostiene el filósofo francés Alain Badiou en el prólogo de su *Breve tratado de ontología transitoria* (2002), el dios de los poetas es la figura divina que surge en el horizonte moderno a partir del temprano romanticismo alemán. Ella encarna el vasto despliegue de la vida por oposición al constructo conceptual de Dios como el Ente de lo ente de la metafísica o la voluntad providencial de la teología cristiana. En contraste con aquellas nociones filosóficas y religiosas, el dios poético se destaca como la causa de los ideales estéticos y un agente instaurador del reencantamiento del mundo. A partir de tales coordenadas, esta divinidad simboliza desde el arte la promesa de salvación de los hombres a través de la belleza y la posibilidad de una comunión espiritual con el Todo.

En lo concerniente a la poesía de Eguren, se advierte el esbozo de una imagen de la divinidad bastante similar a la formulada por el romanticismo. Así, a nivel de la cosmovisión del autor estudiado, la presencia de lo divino envuelve a todas las cosas. Ella desborda a los sentidos y escapa al dominio del lenguaje, pero, al mismo tiempo, renueva la belleza de la naturaleza y el misterio del mundo circundante. El dios de Eguren, en tanto que dios poético, se constituye entonces como una fuerza terrible y sobrecogedora. En su presencia múltiple y

heterogénea, se disuelve en un sinnúmero de otras figuraciones divinas. De ese modo, se insinúa a través de una galería de personajes extraños y maravillosos como el “dios cansado”, la “diosa ambarina”, el “dios de la centella”, las “diosas de las estrellas”, la “walkyria”, entre otros. Todos ellos participan de la naturaleza e interactúan en diverso grado con el mundo de los hombres. De acuerdo a la hipótesis defendida en este trabajo, los distintos seres divinos evocados por el poeta representan diferentes aspectos o facetas del poder inmanente responsable tanto de la armonía como del caos del mundo. Más en profundidad, los múltiples dioses imaginados por la poesía de Eguren pueden entenderse como el rostro visible de un único principio estético que se manifiesta en constante (e indefinido) advenimiento al ámbito de la presencia. El poeta nombra a estas divinidades en su discurso como una manera de revitalizar la experiencia sagrada del absoluto. En última instancia, la súbita llegada de aquellos dioses determina el planteo de un subtexto mágico-religioso que articula un sentido cósmico de la existencia del hombre.

Además de incidir en la construcción de una nueva imagen de lo divino, en este trabajo se propone la idea de que el súbito y desbordante advenimiento de la divinidad representa un tópico ligado a la redefinición de la perspectiva poética de Eguren. En función de esa premisa, se plantea que la escritura del vate barranquino establece en torno al advenir del dios poético una mirada singular acerca del quehacer artístico, el rol del poeta y los límites del lenguaje. En este punto, es posible sugerir un paralelismo con la obra de Friedrich Hölderlin. Para Badiou, aquel es el inventor de la figura romántica del dios de los poetas. Él imagina al dios poético en tanto que una presencia real cuya incierta irrupción preside el encantamiento del mundo y cuyo inevitable retiro abandona

al pensamiento a un estado de orfandad y melancolía (Badiou 2002). Alimentado por ese vaivén, se introduce una perspectiva que ubica al poema como el umbral de revelación de lo divino y espacio desde el cual se conjura la potencia de lo sagrado. Así, lo poético se vuelve en consecuencia el ámbito que atesora la llama de lo divino en un contexto de oscuridad, incertidumbre y debacle del espíritu. En el caso de Eguren, la presente investigación intenta demostrar la formulación de un esquema parecido al holderliniano. Al igual que el autor del *Hiperión*, Eguren también emplaza al dios poético del lado de una fuerza espiritual definida por una dinámica paradójica de continua revelación y ocultamiento, de incesante ebullición y decadencia. En virtud de ese escenario, la palabra poética se convierte en el agente del develamiento de la luminosa presencia sagrada del mundo o, mejor aún, en intérprete de la incesante llegada de lo divino a la esfera de presencia. El cultivo de dicha perspectiva le otorga a la poesía un estatuto ontológico y cognoscitivo. De ese modo, se vuelve un discurso que atesora tanto una videncia sobre los designios del cosmos como un saber privilegiado acerca de lo irrepresentable.

A efectos de verificar las hipótesis planteadas, en esta investigación se apela a los alcances analíticos de la semiótica tensiva. El principal motivo que fundamenta la elección de aquel marco teórico y metodológico tiene que ver con el presupuesto según el cual la poesía representa un discurso que forma parte de la cultura humana. En torno a esta idea, cabe ensayar enseguida algunas oportunas precisiones. Lo poético no se trata precisamente de un lenguaje autónomo y autorreferencial, sino que constituye en sí mismo una forma discursiva en constante evolución. Entendida en esos términos, toda transformación de los valores y principios de aquel discurso se encuentra

supeditada a operaciones de sentido que resultan muy similares a las que gobiernan los fenómenos culturales difundidos a nivel de la sociedad. Dado que dichas operaciones pertenecen al ámbito de la enunciación, es a ese mismo plano que se acude en el análisis para visualizar el esbozo de los distintos lineamientos que estructuran y sostienen la visión poética plasmada por Eguren. Desde el punto de vista semiótico, es posible señalar que la figura del dios poético es más que solo una imagen o un motivo usual en los versos del autor. Antes bien, dicha representación se vincula con el bosquejo de una poética, es decir, con un discurso sobre la propia naturaleza del quehacer estético y escritural de la poesía. Al mismo tiempo, aquella también se enmarca en el desarrollo de una particular estrategia de significación, la cual puede asociarse a su vez con el cultivo de una determinada praxis enunciativa. En este punto, el concepto de praxis enunciativa es un elemento importante a tomar en cuenta en el análisis. La praxis involucra la instancia operativa a cargo de los regímenes y las transformaciones de los modos de presencia articulados en el discurso. A efectos prácticos, es en esta dimensión donde se puede evidenciar cómo el eventual acaecer de lo divino instituye ciertas dinámicas de captación/extensión de las presencias de la naturaleza que singularizan la visión del mundo.

La praxis enunciativa ligada a la imagen del dios poético es bastante específica en el caso de la obra de Eguren. En líneas generales, el advenimiento de la divinidad a la escena del mundo se conjuga en esta poesía con el desarrollo de una maniobra discursiva compuesta por un movimiento enunciativo de *distorsión* y otro de *revolución* semiótica. En cuanto al primero, el concerniente a la distorsión, se instituye en el discurso la puesta en *declive* de un marco de sentido mítico-simbólico y la *emergencia* de una singularidad sensible en el

aparecer que se asocia a la incidencia de un trasfondo irrepresentable. En cuanto al segundo, el que atañe a la revolución, lo que se convoca es la vista de una belleza sacralizada. En nombre de ella, se somete bajo crítica la figura divina recreada por el discurso filosófico y religioso, lo que se traduce en la *desaparición* de Dios. En contraste, se afirma poéticamente una nueva faz de lo divino, la cual, en este caso, se identifica con la *aparición* de las fuerzas destructivas y creadoras de la naturaleza. A partir de las operaciones antes destacadas, se fundamenta una postura diferente acerca del quehacer poético. En consonancia con la certeza respecto del carácter espiritual de lo divino, se concibe a la escritura como una labor de discernimiento de los signos ocultos en la naturaleza y el espacio de una singular revelación de lo sagrado. En el seno de esta nueva perspectiva se otorga al discurso de la poesía el poder para convocar el reencantamiento del mundo e instaurar en nombre de una belleza cósmica la posibilidad de una salvación espiritual del ser humano. La perspectiva materializada por el poeta peruano se desarrolla en un inicio a la sombra de los dioses del paganismo nórdico. Dicha apuesta bebe tanto de la Naturphilosophie romántica alemana como del esteticismo propugnado por los decadentistas franceses de fin de siglo.

El presente trabajo de investigación se subdivide en tres capítulos. El primero busca revisar los diferentes juicios y comentarios vertidos por la crítica especializada acerca de las evocaciones de lo divino en la poesía de José María Eguren. En esta parte se ofrece un sucinto balance de las distintas líneas de interpretación que ha merecido tanto el subtexto religioso del verso egureniano como de las múltiples figuras divinas presentadas por él. El segundo capítulo trata de establecer los ejes fundamentales de la “poética del dios del poema”.

Con ese fin, se comentan las ideas de los filósofos Alain Badiou y Manfred Frank. A partir de las reflexiones de ambos autores, se precisa la figura romántica del dios poético y su respectiva advocación holderliniana como un “dios por venir”. Sumado a lo anterior, en este mismo apartado se detallan los diversos proyectos filosóficos, estéticos y poéticos establecidos en el horizonte moderno en torno a esta imagen. De ese modo, se apuntan ciertas lejanas afinidades y congruencias entre el pensamiento poético egureniano y el legado decimonónico. El tercer y último capítulo se propone estudiar el desarrollo de la poética del dios del poema por parte de la escritura de Eguren. Para ello, se apela al concepto de praxis enunciativa planteada por la semiótica tensiva de Jacques Fontanille. A la luz de la propuesta de este autor, se efectúa un examen de los diversos procedimientos semióticos asociados en Eguren a la inquietante y seductora presencia de lo divino. El estudio realizado se detiene en dos textos líricos en particular: «La walkyria» (*Simbólicas*, 1911) y «El dios de la centella» (1917). En ellos se asiste a la aparición mágica y sobrenatural del dios poético. Asimismo, vinculada a la maravilla y el misterio de su llegada al mundo, se reconoce una cosmovisión a caballo entre el paganismo y el panteísmo lírico¹. En ella, la conciencia humana se libera de las ataduras de la razón hegemónica. En consecuencia, abraza al

¹ El acento neopagano de la poesía de Eguren ha sido planteado por Núñez (1964), quien incide en la presencia de elementos míticos tomados del imaginario escandinavo y oriental. Por otra parte, el señalamiento de un subtexto panteísta en la obra del poeta peruano ha sido postulada por autores como Silva-Santisteban (1977; 2016) y Ortega (1974). Respecto a este último tema, en este trabajo se entiende por panteísmo una postura religiosa que concibe a la manifestación de Dios como idéntica al despliegue del mundo. En su *Diccionario de Filosofía*, Ferrater (1965) sintetiza el trasfondo metafísico de aquella perspectiva en los siguientes términos: Dios no tiene ningún ser distinto del que atañe a la totalidad del mundo. Entonces si Dios y el mundo existen en unidad, ambos comparten un mismo ser y el esfuerzo por penetrar en el misterio del segundo conduce a la revelación del misterio del primero. En el caso de la poesía de Eguren se repetiría el mismo esquema aludido. El célebre *Deus sive natura* spinoziano resonaría en la percepción del mundo como un ámbito inundado y embebido en el desarrollo de la potencia inmanente de Dios.

mito e intenta comulgar con una realidad suprema y sagrada a través de la belleza.

Silva-Santisteban (2016), acaso uno de los más importantes estudiosos de la poesía de Eguren, sugiere que la aspiración estética de este autor por captar el develamiento de la belleza del cosmos y conquistar una pureza espiritual lo encaminan a la senda de los dioses. Así, para este investigador, Eguren “se refugiaba en el misterio como en una forma de purificación y con la ingravidez de un ser escapado a su materia, intentaba salvar para la poesía el fuego divino de los dioses” (141-142). En lo que respecta a la presente investigación se coincide en líneas generales con esa lectura y, en función de ello, se busca desentrañar justamente el sentido de aquella especial apuesta estética que impele al poeta en pos del inalcanzable “fuego divino de los dioses”. ¿Son los dioses egurenianos símbolos de la pureza irrepresentable e intraducible del mundo? ¿Son estos seres maravillosos la encarnación del drama cósmico de la existencia del sujeto? Lo planteado en las siguientes páginas es solo una respuesta tentativa y parcial a esas incógnitas. Según se asume, la poesía de Eguren puede entenderse como el ejemplo de una perspectiva creadora que trae de vuelta a los dioses en el mismo sentido filosófico moderno planteado por Badiou y Calasso.

Instalada en las postrimerías del romanticismo y el nacimiento de las Vanguardias, la palabra del vate egureniano se esfuerza por brindar en su real magnitud un testimonio del terrible y fugaz acaecer de lo divino. En el marco de esa empresa, los dioses se descubren habitando nuevamente en el mundo y ponen de manifiesto la faz indómita de la naturaleza. El arribo de lo divino constituye para el poeta el acontecimiento medular que convoca y desafía al

pensamiento. Este instala en el presente del ser humano un nuevo cúmulo de significados vitales. En última instancia, la luz de los dioses representa la esencia misma de la poesía. En contra de cualquier certidumbre proclamada acerca del mundo, ella afirma el poder creador del lenguaje y la privilegiada videncia de la fantasía poética.

CAPÍTULO 1

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objetivo de este capítulo es revisar de manera sucinta los diferentes juicios y comentarios vertidos por la crítica especializada acerca de las múltiples evocaciones de lo divino en la poesía de José María Eguren. Con ese fin, más allá de la vasta bibliografía existente en torno al poeta peruano, nos concentraremos únicamente en aquellos estudios que hayan esbozado reflexiones más o menos extensas sobre el tema y que hayan planteado con claridad algunas lecturas capaces de ofrecer un punto de partida para nuestra investigación. El orden con el que procederemos en las siguientes páginas obedece a un plan definido. Primero, presentaremos las opiniones más relevantes expresadas por algunos de los investigadores de la obra poética de Eguren acerca de la presencia de lo divino en dicha empresa de escritura. Luego, finalizaremos este examen con un balance en el que serán precisados cada uno de los distintos ejes interpretativos a partir de los cuales resulta posible analizar el planteo de la figura divina en la poesía del autor de *Simbólicas*.

1.1 Algunos alcances sobre la evocación de la divinidad y la presencia de lo divino en la producción poética de Eguren

El primer comentario crítico que incide de alguna manera en la especial presencia de lo divino en la obra egureniana es el formulado por Enrique Peña Barrenechea en el artículo “Aspectos de la poesía de Eguren” que data de 1937. En este texto, reeditado posteriormente por Silva-Santisteban en 1977, el autor aludido analiza las múltiples fuentes estéticas y filosóficas que vertebran el núcleo de sentido de la producción poética de Eguren. En el marco de ese ejercicio, deja constancia del intenso y peculiar tono religioso que se advierte en aquella celebrada empresa de escritura. Para Peña, los versos del vate barranquino se apartan de la esfera del cristianismo y colocan a Dios en un segundo plano. En consecuencia, en vez de invocar asiduamente a la divinidad e ir en su agónica búsqueda, la mirada del poeta vuelca su atención al mundo circundante, el cual se observa definido por una seductora aureola de misterio. A decir de Peña, dos rasgos específicos de la poesía de Eguren son la alusión a los seres del bosque y la vista encantada de la campiña rural. Según el investigador, estos motivos son muestras de un fervor por la naturaleza que resulta coherente con la sensibilidad animista cultivada por los antiguos pueblos paganos precristianos. En su “misticismo trascendente”, la poesía egureniana plasma un temor atávico por los fenómenos naturales (Peña: 117). Ello obedece a una postura de respeto y veneración por el mundo que encuentra en dicha instancia una significación suprema y sagrada. Aunque el investigador no se pronuncia respecto de los dioses evocados por Eguren, queda claro que dicha poesía adquiere para este una acentuación religiosa volcada hacia el mito. Asociado a ese giro, se esboza una suerte de postura panteísta. Ella encuentra

en cada elemento de la naturaleza la viva manifestación de un poder espiritual, cuya silueta permanece siempre oculta para el hombre.

Con posterioridad a la reflexión de Peña, otro crítico que toma nota de la representación de la divinidad en la poesía egureniana es Estuardo Núñez. A diferencia de su predecesor, el connotado estudioso sanmarquino repara en la presencia de los numerosos dioses y otros seres sobrenaturales que aparecen en los versos del vate barranquino. A partir de ello, trata de esclarecer las características de su imaginario simbólico e identifica los referentes míticos invocados por esta producción. Según anota Núñez en su libro *José María Eguren: vida y obra* (1964), varias de las entidades extrañas y misteriosas evocadas en *Simbólicas* y *La canción de las figuras* pertenecen a la antigua mitología germánica o están parcialmente basadas en personajes introducidos por las leyendas escandinavas. Tal es el caso de las elfas que vagan en la oscuridad en «Shyna, la blanca», la valquiria que cabalga el bayo corcel de la muerte en «La walkyria», el apesadumbrado dios Odín que besa a una princesa agonizante en «Eroe», la norna cadavérica que pasea a la luz del crepúsculo en «La Tarda» y los reyes-guerreros que combaten arduamente en un ciclo sin fin en «Los reyes rojos». Todas estas y otras representaciones mantienen estrechos lazos de sentido con los mitos precristianos de Europa central, Inglaterra, Escandinavia e Islandia. A la luz de este detalle, alimentan a nivel de la escritura del poeta peruano el desarrollo de una religiosidad neopagana de predominante sello nórdico y germánico.

De acuerdo con el comentario de Núñez, el cúmulo de referencias a lo maravilloso y sobrenatural continuamente movilizado por el discurso lírico de Eguren parece deberse a la influencia del romanticismo gótico. Otra importante

fuentes de inspiración para el abordaje de estos temas es también el activo diálogo con algunos de los grandes autores del arte y la literatura alemana del siglo XIX, tales como Goethe, Heine y Wagner. Como resultado de las lecturas antes mencionadas, se asiste a la forja de un paganismo de ribetes cósmicos. En virtud de este, se establece la adopción de un discurso mítico que se aleja de los cauces de la fe cristiana e inscribe una mirada nostálgica enfocada en los hechos de un pasado remoto y distante. Aunque Núñez aclara enseguida en su estudio que esta perspectiva se diluye en los textos más tardíos del autor, lo cierto es que ella le aporta un *pathos* singular a la manera en que se concibe la presencia de lo divino en la instancia del mundo. En función de las coordenadas de sentido asumidas por el poeta, se pasa a evocar a la divinidad como un poder trascendente investido de connotaciones negativas asociadas a lo siniestro, ominoso y terrible. Esa caracterización aciaga y funesta concibe a lo divino como un designio fatal que, al acaecer súbitamente, instaura una ignota amenaza, desestabiliza la comprensión de la realidad y engaña a los sentidos del hombre.

Además de Núñez, otro autor que posteriormente arroja algunas luces para comprender la naturaleza de la figura divina implicada en la perspectiva escritural de Eguren es Rafael de la Fuente Benavides, más conocido como Martín Adán. En un capítulo de su voluminosa tesis *De lo barroco en el Perú* (1968), el afamado escritor dedica varias páginas al examen de la poesía egureniana. Como parte de esa labor interpretativa, él retoma la idea de Núñez acerca del inquietante presentimiento de muerte asociado a lo divino. Así, para De la Fuente, la divinidad invocada por el autor de *Simbólicas* asoma como una presencia signada por un proceso de antropomorfización y desacralización. La dinámica descrita tiene consecuencias en el pensamiento religioso de Eguren.

Gracias a ella, la imagen de lo divino adquiere un viso fúnebre por el que pasa a convertirse, en términos simbólicos, en el melancólico reflejo de la finitud existencial del ser humano. Las operaciones de sentido antes señaladas se hallan establecidas con toda nitidez en “El dios cansado”, texto perteneciente a *La canción de las figuras* (1916). En esta pieza poética, se presenta la silueta de un dios viejo y barbado, que sufre, cojea y avanza solitario por el mundo, lo que inspira un sentimiento de lástima y tristeza.

Según la lectura del investigador reseñado, detrás de aquella imagen elaborada por el poeta se materializa una críptica referencia al dios judeocristiano. En este texto en concreto, dicha divinidad se rebaja de la gloria celeste al funesto designio de la arcilla humana. Así, en la medida en que pierde su estatuto trascendente, ella asoma caracterizada por un oscuro trance de agonía y sufrimiento. Según De la Fuente, la divinidad plasmada por Eguren se asemeja a la presentida por la mística nihilista de Meister Eckhart. Asimismo, en un nivel más profundo, esta suerte de “llama antropomorfa y quejosa” se descubre afín a la divinidad evocada en la literatura alemana de fines de siglo en la obra de escritores como Rainer Maria Rilke y Stefan George (1968: 352-353). De acuerdo con De la Fuente, Eguren se nutre de lo estipulado por esta tradición cultural. A partir de esa influencia, la orfandad y el agotamiento señalado en el poema muestran a la divinidad como una instancia más próxima a las vicisitudes del ser humano, pero también la insertan en una visión pesimista sobre la existencia. En la poesía de Eguren, lo divino es configurado como una suerte de testimonio del absurdo, el sin sentido y la fúnebre debacle reinantes. De ese modo, este dios humanizado por el poeta pone manifiesto la incertidumbre espiritual propia de un cristianismo inoperante y sumido en ruinas.

Varios años después de los análisis efectuados por Peña, Núñez y De la Fuente, otro interesante acercamiento al asunto de lo divino es el formulado por Ricardo Silva-Santisteban. En su ensayo “José María Eguren: la realidad y el ensueño” (1977), este autor vuelve a destacar la constante aproximación al mundo natural realizada por la poesía egureniana. A partir de ello, propone que dicha empresa de escritura está signada por una perspectiva de orientación panteísta. De acuerdo con Silva-Santisteban (1977: 144), Eguren evoca el ocultamiento del ser natural y, a semejanza de Heráclito, interpreta este trance como una continua invitación al develamiento de la esencia del cosmos. En la óptica del poeta peruano, el mundo se percibe como un teatro del ser, es decir, como el ámbito en que acaece el despliegue de una sustancia espiritual común al hombre y a todo lo viviente. En función de esa idea, la captación de aquel desconocido trasfondo del mundo hace posible la conquista de la eternidad y garantiza la existencia de una vida más allá de la muerte (Silva-Santisteban 1977: 148). Para Silva-Santisteban, el panteísmo de Eguren se encuentra empapado de un aliento religioso y su desarrollo alimenta la esperanza en una forma de trascendencia del espíritu humano. En el marco de esa lectura, la imagen de lo divino se vincula al devenir de la naturaleza y su apresamiento mediante la palabra fundamenta una visión simbólica de la existencia humana.

Si bien Silva-Santisteban no se detiene en el examen de los dioses egurenianos, cabe precisar que este caracteriza a la cosmovisión del vate barranquino por su fervor hacia el misterio del mundo circundante. Según anota el investigador, el poeta imagina a la naturaleza como una totalidad orgánica. De ese modo, en muchos poemas ella aparece como el “agente creador y viviente de un drama universal” (1977: 145). Los personajes o “actores metafísicos” de

esta obra inconclusa e inacabada son, efectivamente, seres extraños y maravillosos como Los reyes rojos o El dios de la centella (íbidem). Así, según se desprende del análisis de Silva-Santisteban, los dioses egurenianos pueden asumirse en última instancia como distintas facetas del absoluto cósmico reverenciado por el poeta. Lamentablemente, el crítico se abstiene de ahondar en esta sugerencia planteada y deja sin explicar las implicancias estéticas de lo divino. Por esa causa, para una comprensión más detallada de los atributos específicos de la divinidad recreada por Eguren es menester tomar en cuenta las ideas establecidas por otros autores posteriores.

Al contrario de Silva-Santisteban, quien sí se atreve a precisar el complejo esbozo de la figura divina en la poesía egureniana es José Rouillón Arróspide. En su libro *Las formas fugaces de José María Eguren* (1974), él sostiene que la escritura del autor de *Simbólicas* se aleja del catolicismo y, en vez de sus valores y dogmas, adopta una forma de espiritualismo animista a partir del cual se intenta superar la alienación impuesta por la razón hegemónica. Para Rouillón, la búsqueda de un nuevo y singular sentido de la existencia es plasmada en la obra de Eguren a través de la asunción de una religiosidad no-institucional, basada en el culto a las fuerzas espirituales presentes en la naturaleza. Esas fuerzas indescifrables para la razón instrumental, pero accesibles para el sentimiento poético pueden describirse en los términos de lo “numinoso” (Rouillón 1974: 98). El citado concepto pertenece a Rudolf Otto y designa la manera misteriosa en que las manifestaciones de lo sagrado se revelan como tales en la vivencia de lo cotidiano. De acuerdo con esta idea, se apunta que ciertas regiones del mundo albergan un poder mágico y sobrenatural. Así, abren umbrales hacia otras desconocidas realidades

trascendentes. Para Rouillón, la noción de lo numinoso se halla también presente en la lírica de Eguren. A ojos del poeta, aquel ámbito que encarna una dimensión sagrada es la naturaleza. Envuelta por una vitalidad que la penetra, la desborda y la anima, en ella se encuentra el fundamento del ser del hombre y se atesora una fuente inagotable de símbolos supremos (Rouillón 1974: 95). Por ese motivo, suscita una veneración de corte panteísta que la comprende en su conjunto como un orden bello, armonioso y de mágicas correspondencias.

Según explica Rouillón, la religiosidad egureniana sigue coordinadas panteístas en su ferviente devoción por la naturaleza. En el plano filosófico, dicha postura ensalza la idea de lo bello y asume la experiencia estética como un trance de comunión con la esencia espiritual del mundo circundante (Rouillón 1974: 98). Tras el declive del Dios judeocristiano, una serie de oscuros poderes vienen a gobernar el cosmos y perturbar su armonía. En ese contexto, solo la vista encantada de lo bello permite superar el vacío de sentido experimentado por la caída y la debacle de la existencia (Rouillón 1974: 109). Para el poeta peruano, la fuente de redención del hombre no es en sí mismo lo divino: este solo trae angustia y destrucción. No obstante, se da la paradoja de que lo bello es manifestación de lo divino en el mundo. Además, su captación poética representa justamente aquello que aproxima al sujeto al sentimiento cósmico del absoluto. Para Rouillón, la polaridad antes apuntada entre lo divino y lo bello es una característica importante de la óptica poética sostenida por Eguren. El detalle de que este conflicto permanece sin ser resuelto a nivel de la escritura alimenta el esbozo de una perspectiva metafísica desgarrada y escindida. Esta última parece oscilar entre la fascinación generada por el develamiento del ser y la incertidumbre que produce la sombra de la divinidad.

Contemporánea a la tesis de Rouillón, otro importante aporte a la discusión sobre la imagen de lo divino en la poesía de Eguren lo brinda César Debarbieri. En su libro *Los personajes en la poética de José María Eguren* (1975), el mencionado investigador emprende la tarea de sistematizar la singular galería de personajes poéticos construida por la obra del vate barranquino. En el marco de ese ejercicio crítico, aquel se detiene en el análisis de algunas de las principales figuraciones de la divinidad recreadas al interior de la cosmovisión de Eguren. Según advierte Debarbieri, en los versos del poeta peruano se asiste a la aparición de numerosos seres mágicos y misteriosos que irrumpen en el espacio natural. Algunas de esas presencias son expresamente descritas como entidades divinas. Tal es el caso de personajes como la diosa ambarina, el dios cansado y el dios de la centella, quienes ostentan un sitio privilegiado en el imaginario feérico y maravilloso del poeta. A juicio del investigador, estos dioses aludidos por Eguren de ninguna manera se hallan adscritos a un credo religioso distinguible o a una tradición mitológica en particular. Muy por el contrario, se trata de entidades que responden estrictamente a la imaginación creadora del poeta (1975: 129). Para Debarbieri, las divinidades evocadas por Eguren integran una galería de personajes de corte alegórico y simbólico. En virtud de esa clasificación, dichas figuras pueden interpretarse como construcciones de sentido que expresan distintas facetas de la compleja realidad cósmica y humana.

Según explica Debarbieri, los enigmáticos dioses egurenianos operan tan solo como personificaciones de determinados ideales y valores poéticos. Ellos establecen diferentes maneras de comprender el misterio del mundo. Al mismo tiempo, parecen recrear dos concepciones metafísicas contrapuestas acerca de

la existencia del hombre. La primera de ellas es la manifestada por el “dios cansado”. Este personaje poético encarna el discurso de la racionalidad científica y técnica. Al estar definido por una fatal indiferencia, decrepitud y decaimiento, su invocatoria deja entrever el pesimismo del poeta en torno al progreso material del hombre y las nefastas consecuencias del industrialismo moderno. Opuesta a la lógica alienante que sitúa el dios cansado, Debarbieri destaca un discurso que vincula al hombre con la naturaleza. Este último es plasmado por la figura del dios de la centella. Aquel personaje, a diferencia del anterior, condensa un poder real y efectivo sobre el mundo. En virtud de ello, sus principales atributos son la violencia y la agresividad. Tales características son incompatibles con el “pacifismo y a la pasividad” propios del dios cansado (Debarbieri 1975: 131). Para Debarbieri, el dios de la centella convoca la magia del fuego y se constituye como un símbolo de las fuerzas destructivas del mundo natural (Debarbieri 1975: 131). En tanto que adviene como una presencia terrible y amenazante, su aparición anuncia en el devenir histórico el inminente triunfo de la naturaleza sobre la racionalidad moderna.

En su comentario sobre el dios de la centella, Debarbieri menciona que el bosquejo de este dios delata en la escritura del poeta la adopción de un “espíritu mágico-animista” que apuesta por el mito y defiende una visión sagrada de la naturaleza. No obstante, pese a esta sugerencia de un posible acento pagano en la poesía de Eguren, lo interesante de la lectura efectuada por el investigador reseñado es que mantiene sus reservas acerca del predominio de este otro discurso. Para el estudioso, la presencia de diversos dioses no entra en contradicción con el cristianismo. En este punto, si bien no es posible identificar con seguridad una filiación religiosa del poeta a partir de sus textos, lo cierto es

que a nivel del mundo representado por él existen ciertas alusiones que permiten descubrir la pervivencia de un imaginario cristiano. Un ejemplo de esa constante es el texto titulado *El Padre Guillermo*. Dicho poema, escrito en 1942 a poco de fallecer el vate barranquino, es considerado por Debarbieri como un invaluable testimonio de la postura religiosa sostenida por Eguren y una evidencia del “sustancial cambio en su actitud de poeta y de persona ante la religión” (1975: 41). *El Padre Guillermo* es un texto que evoca la muerte de un piadoso monje franciscano quien se reencuentra en el más allá con la “aurora de Dios en el cielo”. A partir de aquella imagen, se actualiza una perspectiva trágica de la existencia humana, pero también se insinúa la esperanza de una posible trascendencia espiritual en el seno del absoluto. Apelando a una lectura en clave biográfica, Debarbieri asocia el retrato de la agonía del padre Guillermo con la propia angustia ante la muerte asumida por Eguren en sus últimos años. Alimentada por esa certidumbre, asoman en su discurso las concepciones cristianas de la santidad, la caída y la redención del hombre. Estas ideas animan el trasfondo religioso de la poesía de Eguren, lo que determina el cultivo de un sendero místico de infatigable búsqueda del infinito a la sombra de Dios.

En su libro *La poética de José María Eguren* (1993), Gema Areta Marigó vuelve a tocar el tema de la divinidad y el peculiar subtexto religioso formulado por la obra del vate barranquino. A juicio de esta filóloga española, la perspectiva asumida por el autor de *Simbólicas* no es cristiana ni panteísta, sino que más bien posee un aliento espiritualista. Esta postura en cuestión establece, en términos metafísicos, la existencia de una fuerza misteriosa responsable del devenir del mundo. Ella es la que insufla vida tanto al hombre como al resto de seres habitantes de la naturaleza. Para Marigó, el

develamiento del ser espiritual constituye el verdadero objeto de interés de la escritura de Eguren. La constante referencia a esta dimensión va de la mano con un progresivo abandono del horizonte cristiano. Se trata de un giro poético que alcanza mayor nitidez a partir de *La canción de las figuras* y que encuentra su más evidente ejemplo en el poema “El dios cansado”. A decir de Marigó, en el texto mencionado se descubren las particularidades que definen la religiosidad egureniana. Uno de los aspectos resaltantes de la visión mantenida por el poeta consiste en que su apertura al mundo no encuentra un firme apoyo en la fe (1993: 110). A la cabeza de la cosmovisión egureniana se halla la presencia moribunda y fantasmal del dios cansado. Este personaje es vencido por la modernidad y se halla condenado a vagabundear por un mundo ateo que le da la espalda (Marigó 1993: 110). De algún modo, la mirada del poeta se muestra consciente de la inevitable caída de Dios. En función de ese escenario, ella adopta una posición anticristiana y, al mismo tiempo, en vez de perseguir una trascendencia en el seno de la divinidad, decide apostar más bien por una íntima comunión con la sustancia espiritual manifestada en la raíz inherente de todas las cosas.

Para Marigó, la debacle del dios judeocristiano es causa de un sentimiento de orfandad en los versos de Eguren. No obstante, esta atmósfera de incertidumbre y agonía, que impulsa la actualización del tópico místico de la noche del alma tan cara a San Juan de la Cruz, se ve superada por el esteticismo adoptado por la obra del poeta. Según Marigó, la poesía de Eguren sigue el mismo derrotero espiritual abierto por la escritura simbolista de Juan Ramón Jiménez. Como ella, la empresa del vate barranquino también busca un refugio en el “mundo del alma y el espíritu”, y vislumbra el “camino para la

salvación por el arte” (Marigó 1993: 110). Frente a la muerte de Dios y a lo inseguro de su abrazo redentor, la óptica del poeta peruano abraza entonces el exilio interior y encuentra una vía de trascendencia en la contemplación de la belleza natural. Como resultado de esa operación, el discurso egureniano eleva lo bello al nivel de un absoluto y lo convierte en el centro de una especie de religión estética. Marigó sostiene que “La religión de la belleza viene a sustituir con su nueva liturgia al catolicismo” (110). Lo que esto implica es el reemplazo de los valores religiosos tradicionales por el umbral de una iluminación estética capaz de liberar al espíritu de su existencia alienada. Para la perspectiva asumida por Eguren, la inmortalidad del alma se encuentra determinada por un proceso de purificación. En ese contexto, la función de la escritura poética es la de promover un trance purificador y guiar a los hombres hacia un “destino maravilloso y místico” de la mano del poder de la palabra (1993: 136). Para Marigó, la aspiración espiritual del poema alcanza en último lugar al ámbito de lo divino. A través de la contemplación del devenir natural, la luz salvadora de la divinidad se distingue como el auténtico y verdadero principio estético. Este dios ya no coincide, pues, con el del cristianismo. A diferencia de aquel, su principal atributo es la de dar origen a la belleza y brindar un fundamento a la creación artística.

En tiempos más recientes, la discusión acerca de la divinidad plasmada por la obra de Eguren es proseguida por Josué Chapilliquén Llerena. En su tesis de licenciatura titulada *La crisis sacrificial en la poesía de José María Eguren* (PUCP, 2011), el mencionado investigador sostiene que la presencia de Dios en la poesía del vate barranquino está envuelta por un signo aciago y funesto. De manera más específica, Chapilliquén plantea que en muchos poemas del autor

estudiado lo divino aparece sugerido como causa de una estela de violencia y muerte (2011: 44). Tal imagen es coherente con una postura sacudida por el desencantamiento del mundo y se inscribe al interior de una cosmovisión atravesada por la dramática certeza de una “crisis sacrificial”. Chapilliquén describe el mentado escenario de la siguiente forma. La crisis sacrificial alude a un contexto definido por “(...) la pérdida de la funcionalidad del rito o sacrificio en tanto es incapaz de apaciguar o calmar la violencia humana, y, por lo tanto, no llega a consolidar ningún tipo de comunidad ordenada y estable” (2011: 10). Para el investigador, esta crisis es constantemente evocada en los versos del poeta peruano. Así, ante la descomposición de la liturgia religiosa cristiana encargada de mantener la consistencia del mundo, se produce el fúnebre hundimiento de la subjetividad, se oscurece la armonía cósmica y se instaura un trance de agotamiento a nivel de la existencia. En la visión egureniana cunde la violencia y acaece la “abolición de toda distinción entre lo puro y lo impuro” (2011: 35). En un horizonte definido por esos términos, se extiende un abismo insalvable entre las orillas de lo divino y lo humano, a partir del cual se evidencia la amenaza de la debacle y la total orfandad del individuo.

Para Chapilliquén, la cosmovisión de Eguren dramatiza la ausencia de un rito que ordene el mundo y restablezca su unidad trascendente. De esa manera, si seguimos la interpretación ensayada por este estudioso, la poesía egureniana asume las consecuencias de la muerte de Dios ubicando a dicho evento como el disparador de un estado de carestía y mendicidad de lo sagrado. Para el vate barranquino, la racionalidad moderna es un discurso que ahonda la precariedad que asfixia al ser humano. No obstante, más allá de los estrechos cánones impuestos por aquella instancia, se insinúa desde el poema el despliegue de una

fuerza incontenible que no puede ser asimilada o domesticada por la razón. A merced de la crisis sacrificial vigente, la presencia de dicho poder aúna los designios contrapuestos de la salvación y la condenación, la vida y la muerte. Así, en un mundo signado por la indiferencia y el desencanto, la única forma en que aquel consigue manifestarse es a partir de una violenta perturbación del orden establecido. Según el análisis de Chapilliquén esa fuerza que sobrecoge a la existencia es lo divino. Al interior de la cosmovisión egureniana, su faz resulta ambigua y contradictoria. Ella puede ser testimoniada tanto por jóvenes núbiles, blondas y frágiles como por extrañas y oscuras presencias cósmicas. De este lado se hallan personajes como los retratados en «La reina de la noche», «La diosa ambarina» y «La Tarda» que se constituyen como terribles divinidades crepusculares. Estas diosas evocadas por el poeta sobrevienen, inquietan y rebasan la comprensión del hombre. No obstante, lo más llamativo de las mismas es que se encuentran asociadas a la muerte. Para Chapilliquén el aspecto salvífico de lo divino queda oculto e innombrado en la escritura de Eguren. Por consiguiente, en contra de la aniquilación que este impone, el poeta trata de articular “(..) un mito salvador para la humanidad, un mito que reinvierta la catástrofe que se evoca o se ve” (2011: 53).

Contemporáneo a la tesis sustentada por Chapilliquén, un último trabajo que continúa la línea de investigación en torno a lo divino en Eguren es un artículo escrito por Christian Elguera. En el texto titulado “José María Eguren: acontecimiento de lo mítico y lo siniestro” (2011), él toma como punto de partida la certeza de una crisis instalada en el ser y propone que la divinidad invocada por la poesía del autor de *Simbólicas* se encuadra dentro de la concepción de lo siniestro. Según Elguera, lo divino nombra en esta empresa de escritura un

aspecto familiar de la realidad que de pronto se descubre desconocido y perturbador para la instancia del lenguaje. En términos poéticos, la experiencia que se asocia al influjo de ese ámbito se concibe como algo equiparable a un trance de aniquilación y agotamiento. De esa forma, las continuas alusiones a su hallazgo funcionan como recordatorios de la finitud existencial de lo humano y animan una especie de culto a la debacle. Para Elguera, el dios de Eguren es uno que preside el inminente acontecer de la muerte. Por tal motivo, su invocatoria como un poder cósmico fundamenta un sentimiento religioso que, ante el horror del vacío, insiste en la posibilidad de una trascendencia ultraterrena. En este punto es donde entra a tallar el esbozo de un imaginario pagano. Eguren es un autor que vuelve a la raíz del mito como fuente de sentido. A través de la galería de seres sobrenaturales que pueblan sus versos, la escritura del poeta busca elaborar una mitología poética capaz de oponerse al racionalismo burgués y movilizar un sentido espiritual de la existencia. Esta sugerencia final del investigador de alguna manera va en consonancia con lo ya afirmado por los juicios precedentes de Núñez, Marigó y el propio Chapilliquén.

1.2 Balance y reflexión

Tal como se ha podido comprobar a partir de la sucinta revisión de la bibliografía crítica disponible, casi todas las investigaciones consultadas advierten el esbozo de una inédita sensibilidad religiosa en la poesía de José María Eguren. Sobre este asunto en particular, el consenso crítico existente identifica en la obra del vate barranquino un discurso disidente y transgresor, el cual se aleja de la órbita del cristianismo oficial y busca repensar de otra manera los posibles vínculos entre el hombre y la esfera del mundo. A partir de tópicos como la evocación lírica del paisaje campestre y la alabanza de la belleza natural, se manifiesta a

nivel de la escritura del poeta el desarrollo de una encendida vocación metafísica. Este subtexto filosófico se traduce en la toma de múltiples posiciones religiosas que van desde el espiritualismo, el animismo, el paganismo y el panteísmo. La mayoría de los estudios revisados apunta que la forja de este discurso heterogéneo y ecléctico supone un cambio en la representación de lo divino. Un hito importante de ese proceso se encuentra establecido en el trasfondo del poema «El dios cansado».

En el texto en cuestión, se plantea el retrato de un dios devenido en una figura agónica y sufriente, el cual, en su soledad y absurdo, padece el mismo destino mortal que aqueja al género humano. Según afirman De la Fuente, Marigó y Rouillón, esta divinidad humanizada por Eguren se refiere de modo crítico al Dios de la religión cristiana. La incapacidad de aquel personaje para crear algo e inspirar fervor entre los hombres dice mucho de una divinidad, como la judeocristiana, que habría sido derrotada por la razón moderna y a la que no cabría asignarle ya un lugar determinado en el mundo. A esta sombra penitente, cuya aciaga decrepitud no promete ninguna trascendencia, sino que tan solo certifica el destino de la muerte, el poeta peruano dirige sus baterías en un gesto nihilista. Por oposición a ella, en otros textos posteriores parece emerger una imagen completamente distinta de lo divino que acusa de un vínculo esencial con la naturaleza y los ideales estéticos. El bosquejo de esta otra figura divina es un asunto que resulta problemático para la mayoría de los autores revisados. El dios egureniano se define por oposición al que sostiene y garantiza el edificio teológico del cristianismo. Sin embargo, tanto sus atributos como su faz particular se conciben de manera difusa y contradictoria, pese a que se asienta en una concepción espiritual del cosmos y la existencia humana. A partir de las

reflexiones ensayadas por los investigadores consultados, es posible concluir que, en la poesía de Eguren, tras la declinación del dios cristiano, sobreviene una apertura general de la concepción de lo divino y el sentimiento religioso. Este giro impulsa la redefinición de la presencia de la divinidad, la cual pasa a adoptar múltiples caras.

En la poesía de Eguren, la huella de lo divino subsiste al embate de la ciencia y la racionalidad instrumental. Sin embargo, esa pervivencia no se plantea en nombre de la vieja y caduca fe, sino en el marco de la afirmación del discurso poético y el progresivo abandono de los valores prescritos por la religión organizada. A manera de balance provisorio, se pueden establecer entonces cinco interpretaciones diferentes respecto del modo en que la instancia divina es evocada y plasmada por la perspectiva poética del vate barranquino. Tales coordenadas de sentido son las siguientes a saber:

a) La divinidad como una presencia terrible y funesta que amenaza al hombre

Una línea de lectura iniciada con Núñez (y después continuada por los trabajos escritos por Rouillón, Chapilliquén y Elguera) es aquella que observa en torno a la evocación de lo divino por Eguren un inquietante presentimiento de fatalidad y muerte. Según esta interpretación, los dioses figurados por el poeta se caracterizan por manifestarse como presencias terribles, subyugantes y dominadoras de los ocultos designios del cosmos. A partir de los atributos antes nombrados, el misterioso poder adjudicado al arribo de lo divino sobrepasa la comprensión humana, desafía los límites del lenguaje y pone bajo cuestionamiento la pretendida autosuficiencia de la razón. Para Núñez, aquella imagen específica se corresponde con el

cultivo de una sensibilidad neopagana nutrida de ciertos elementos pertenecientes a la mitología germánica. A través de ese cúmulo de referencias, el discurso poético de Eguren apela al imaginario del mito precristiano y parece apuntar a un horizonte de sentido, más allá de la racionalidad científica, el cual asoma coherente con una comprensión mágica y cósmica de la existencia.

b) La divinidad como un poder asociado a las fuerzas de la naturaleza

Una segunda línea de estudio con respecto a la divinidad egureniana sugiere que su silueta no solo se distancia del cristianismo, sino que, en su negación y superación, asume el estatuto inmanente establecido por una perspectiva panteísta. De acuerdo con esta posibilidad de lectura defendida por Peña y Silva-Santisteban, el espacio vacío dejado por el dios cristiano es ocupado en la visión egureniana por una presencia íntima y sobrecogedora afín a las fuerzas de la naturaleza. Por efecto de su despliegue envolvente y seductor, el mundo se ilumina y se observa dueño de una belleza singular. Asimismo, otra consecuencia importante asociada a su gravitación es que la realidad en su conjunto se percibe investida de un halo sagrado. Para quienes apoyan la hipótesis panteísta, lo divino es reinterpretado por el poeta como una fuerza consustancial al cosmos. Se trata de una infinita potencia significativa que se manifiesta en el devenir y cuyo ser insiste, paradójicamente, en ocultarse ante la instancia del lenguaje. Confrontada por ese poder, el poema se embarca entonces en la tarea de su develamiento y captación como un fundamento innombrable. En términos figurativos, este proceder tiene su correlato en la alabanza de la belleza natural y la evocación del inagotable discurrir de los fenómenos. Lo propio de esa constante es que se instituye la

certeza de que el mundo supone un reflejo del poder divino. Por tal motivo, aquel constituye en sí mismo una totalidad viva, armoniosa y dinámica.

c) La divinidad como encarnación del drama existencial del ser humano

Un tercer modo de acercamiento al dios egureniano lo brinda De la Fuente. A partir de su breve comentario al poema «El dios cansado», dicho autor inicia una vertiente crítica que reconoce en la poesía de Eguren un dramático alejamiento de la religión cristiana y una actitud de incertidumbre frente a la irremediable caída de Dios. Más allá de esa anotación, otro de los aportes de la lectura efectuada por De la Fuente consiste en subrayar el contenido religioso de las evocaciones a la divinidad efectuadas en esta producción lírica. Sobre el particular, el enfoque asumido por el citado investigador sigue un criterio alegórico y simbólico que antecede de alguna manera a la reflexión ensayada años después por Debarbieri. Según aquella veta de análisis, De la Fuente entiende que las varias alusiones a lo divino resultan indicativas del drama existencial del ser humano. En la poesía de Eguren existe un fervor religioso que se reafirma ante la inminencia de la muerte. En ese contexto, el declive de la divinidad realza una concepción pesimista y desgarrada sobre el destino del hombre. En términos generales, lo plasmado por Eguren puede definirse como una especie de parricidio simbólico. El origen de ese gesto bien podría rastrearse hasta el legado del romanticismo y la literatura decadentista finisecular.

d) La divinidad como una personificación simbólica y alegórica

Un cuarto eje interpretativo en torno al tema analizado se encuentra en la lectura formulada por Debarbieri. Para este investigador, el vate barranquino

elabora en su poesía un panteón de seres divinos y sobrenaturales. Ellos no pertenecen a un credo religioso en particular y, al contrario de lo afirmado por Núñez, tampoco mantienen un vínculo con alguna mitología previa. Los dioses evocados por Eguren son una pura muestra del poder creador de la imaginación. Su significado es estrictamente poético y ostenta un estatuto simbólico-alegórico. Para Debarbieri, los personajes divinos de Eguren recrean ciertos ideales estéticos y filosóficos. De manera semejante a lo apuntado por De la Fuente, aquel investigador deja entrever que gran parte de dicho contenido aborda las vicisitudes del drama existencial del hombre. Ahora bien, lo divino no es una presencia homogénea, unitaria y monolítica para el poeta, sino que se manifiesta a través de múltiples facetas. Dos de ellas son destacadas por Debarbieri como las predominantes: una que encarna la derrota del pensamiento racional moderno y otra que simboliza las fuerzas destructivas de la naturaleza. A la primera pertenece el dios cansado y a la segunda, el dios de la centella. Estas figuras contrapuestas (y complementarias) coexisten en el discurso egureniano con ciertos ecos y reminiscencias de un cristianismo supérstite.

e) La divinidad como principio estético que opera como elemento integrante de una “religión de la belleza”

Una quinta y última línea de investigación acerca del dios egureniano es sostenida por Rouillón y Marigó. Para ambos autores, la evocación de la divinidad en esta poesía se desmarca del dios judeocristiano. En vez de este, se refiere al misterioso poder que anima el mundo e impregna de belleza al paisaje natural. De acuerdo al eje interpretativo reseñado, la óptica de Eguren sigue una pauta animista, espiritualista y esteticista. En función de

ello, el despliegue de la belleza natural se concibe como un testimonio del poder de lo divino. Por su parte, Dios adquiere una nueva faz y se descubre en sí mismo como el auténtico engendrador de la belleza en el mundo. Para Rouillón, lo divino y lo bello se determinan mutuamente, pero están ubicados en dos polos opuestos: el primero instaura la muerte, mientras que el segundo prodiga al hombre la posibilidad de una trascendencia. Entre la amenaza mortal de Dios y el abrazo redentor de la belleza, se teje un delicado punto de equilibrio que tensiona el decir del poema. El resultado es una visión desgarrada de la existencia humana que enfatiza un estado de incertidumbre y orfandad. Frente a este escenario, la única salida adoptada por el poeta es el cultivo de una “religión de la belleza”. Para Rouillón y Marigó, dicha perspectiva otorga una virtud salvífica a lo bello y afirma la capacidad del poema para convocar la “resurrección estética” del espíritu humano. El garante de este discurso es, precisamente, el absoluto divino. Él se manifiesta ante los hombres a través del devenir de la naturaleza.

Una vez realizado este balance, podemos señalar enseguida algunas de las limitaciones observadas en las distintas maneras de interpretar la presencia de lo divino en la poesía de Eguren. Tal como resulta evidente, varios estudios establecen en la obra lírica del vate barranquino el surgimiento de una inédita imagen de lo divino que se aleja y se distancia críticamente de los moldes impuestos por la tradición cristiana. En virtud de tópicos como el paisajismo y la devoción por la belleza natural, la mayor parte de los investigadores consultados asume que esta nueva concepción de la divinidad se asienta en una visión espiritual de la naturaleza. Para autores como Rouillón y Marigó, el dios egureniano es el garante del ejercicio estético y el creador de la belleza del

mundo. En esa medida, el develamiento de su ser domina la escritura poética y determina en ella un trance de mística purificación. Otros estudiosos como Peña y Silva-Santisteban se aproximan a un entendimiento muy semejante del dios egureniano al plantear la identidad panteísta de este con el luminoso despliegue de la totalidad del mundo. No obstante, el problema con los enfoques aludidos estriba en que ignoran casi por completo la existencia de otras múltiples figuraciones de lo divino en esta misma poesía. De igual manera, en ninguno de los trabajos revisados se alcanza a precisar en detalle la significación estético-poética que aquellas albergan.

En su esfuerzo por desentrañar las líneas matrices que estructuran la obra de Eguren, la mayor parte de la crítica especializada centra sus comentarios en la fúnebre y crepuscular silueta del “dios cansado”. No obstante, un examen panorámico de la cosmovisión construida por el poeta nos permite advertir que esa esquiva sombra divina no es la única que asoma presente. En varios de los escenarios nocturnos y bosquiales evocados por el autor de *Simbólicas* se encuentran también otras extrañas y misteriosas deidades como el “dios de la centella”, “las diosas de las estrellas” o la “diosa ambarina”. Dichas presencias no solo seducen e inquietan con gran intensidad a la mirada del poeta, sino que también introducen distintos puntos de vista en torno al drama existencial del ser humano. En el corpus de los estudios realizados a la poesía de Eguren es notable la ausencia de menciones a estos dioses que pueblan el ámbito de la naturaleza e instalan en el mundo una atmósfera de encantamiento. Debido a esa omisión, más allá de las sugerencias de Núñez acerca del influjo del mito germánico, no existen análisis de conjunto que permitan esclarecer el acervo de significaciones vehiculadas por estas divinidades. Asimismo, tampoco hay

abordajes que iluminen la relación entre el horizonte de sentido actualizado por ellas y el pensamiento poético vertebrado por la escritura del autor.

En general, la crítica oficial manifiesta un silencio frente a la terrible y funesta aparición de los dioses egurenianos. Tal postura motiva la interrogante acerca del impenetrable enigma atesorado por estos seres y el halo sagrado con que se imagina desde el poema su intempestivo advenimiento. ¿Son los dioses entrevistados por el poeta huidizas presencias que revelan una dimensión oculta de la existencia? ¿Constituyen ellos mismos los símbolos esotéricos de un camino de aniquilamiento y purificación que conduce al hombre a un inminente un renacer espiritual? A nuestro juicio, la respuesta a estas y otras cuestiones es harto complicada y excede a los objetivos de la presente investigación. Pese a esa dificultad, el examen de las incógnitas planteadas puede ofrecer algunas pistas para entender la particular manera en que, a la sombra de Dios, el vate barranquino repiensa no solo la faz de lo divino, sino además el propio lugar de la poesía en el mundo.

Al respecto, un interesante punto de partida para nuestro análisis la aporta la línea de investigación abierta por Debarbieri. De todas las ideas formuladas por aquel investigador hay una que nos interesa especialmente y que resulta enfatizada en su exégesis: la sugerencia de que los personajes sobrenaturales evocados por Eguren operan como figuras alegóricas y símbolos de ciertas concepciones poéticas. De acuerdo con nuestra lectura, los dioses egurenianos son, efectivamente, representaciones simbólicas. Ellos encarnan los diferentes aspectos de un mismo poder divino asociado a una comprensión mítica y cósmica de la existencia. En la visión sostenida por Eguren, estas divinidades surgen y advienen de la naturaleza. Así, ellas atestiguan la fuerza inmanente,

múltiple y heterogénea del ser, que hace posible la iluminación poética. Integrantes de una vasta galería de entidades sobrenaturales, los dioses de Eguren presiden una realidad desconocida para la razón y que se halla atravesada por los designios contradictorios de la belleza y la muerte. Su análisis puede ayudar a esclarecer no solo el sentido religioso que acompaña a la obra del poeta, sino también a definir los fundamentos del programa estético responsable de esta última.

A lo largo de las siguientes páginas, insistiremos en defender la idea de que las divinidades del panteón egureniano se alejan de los designios de la religión organizada, así como de los esquemas establecidos por la metafísica cristiana. En el marco del pensamiento estético-poético de Eguren, los dioses alumbran otros horizontes de sentido, más vastos y profundos, que involucran al hombre con la pura potencia irrepresentable de la vida. A partir de ello, el bosquejo de estos personajes permite reafirmar los dones espirituales del discurso poético y su capacidad para aprehender aquello que excede a los límites del lenguaje. El concepto clave para entender esta novedosa veta de significación es la figura del “dios del poema”. A continuación, explicaremos en detalle en qué consiste aquella instancia y de qué manera se vincula con el desarrollo de una poética cuyo importante legado, reconocible en la obra de Eguren, data del temprano romanticismo alemán.

CAPÍTULO 2

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA POÉTICA DEL DIOS DEL POEMA

El objetivo del presente capítulo es proponer una breve definición de lo que hemos convenido en denominar la “poética del dios del poema”. Con ese fin, se revisarán los aportes filosóficos de Alain Badiou y Manfred Frank. A partir de las reflexiones planteadas por ambos autores, precisaremos los aspectos esenciales que caracterizan a la figura del dios poético. Asimismo, explicaremos en detalle los ejes matrices de la perspectiva poética elaborada en torno a dicha instancia y delimitaremos la vasta tradición literaria que ella fundamenta. Finalmente, realizaremos un comentario general de algunos de los principales exponentes de la poética analizada y trataremos de establecer cómo este legado se vincula con los presupuestos asumidos por la empresa escritural de Eguren acerca de la divinidad, el mito y la naturaleza simbólica del discurso poético.

2.1 La opción romántica por el dios poético

Según explica el filósofo francés Alain Badiou en el prefacio de su *Breve tratado de ontología transitoria* (2002), el denominado dios poético o “Dios de los poetas”

es una figura que surge en los albores del horizonte crítico de la modernidad. Su formulación y planteamiento constituyen en sí mismo una respuesta a la crisis de sentido provocada por el drama de la muerte de Dios. En un contexto cultural tan incierto como el asociado al declive de la divinidad judeocristiana en el mundo moderno, en el cual campea el nihilismo y se advierte la pérdida de los valores fundamentales que orientan a la existencia, esta figura divina invocada por los poetas aparece en escena para dejar constancia de la luminosa seducción del misterio del mundo. Establecida en oposición a lo afirmado por los discursos hegemónicos de la ciencia positivista y la religión cristiana, ella promete al ser humano una nueva forma de vínculo con la esencia íntima de las cosas. De esa manera, su presencia anuncia en el devenir histórico el advenimiento de una inédita senda para el pensar, una basada en la reivindicación de la fantasía creadora, el recobro de la olvidada conciencia de lo absoluto y el discernimiento simbólico de la dimensión espiritual de la vida.

En su texto, Badiou (2002) precisa y detalla algunos de los aspectos singulares que comprende la figura del dios poético. Por un lado, la imagen de esta divinidad se opone al ideal metafísico enarbolado por la reflexión filosófica. Así, mientras que desde cierta tradición de pensamiento de raigambre platónica se identifica a Dios con el principio de la existencia y la fuente última de sentido de todas las verdades, el dios del poema está estrechamente asociado a la potencia mítico-simbólica del lenguaje y se encuentra totalmente desligado de cualquier conocimiento racional del mundo. Por otro lado, al mismo tiempo que lo anterior, sucede también que el semblante del dios poético mantiene una notable distancia con respecto de la creencia religiosa. En ese sentido, mientras que el discurso religioso instituye la certeza de que Dios es un ser vivo, una

fuerza providencial que coexiste con el hombre y que comparte con él la “pura potencia del vivir”; en contraste, el dios poético no se revela ante una comunidad de fieles o creyentes, sino que solo se torna manifiesto a través de las orillas del lenguaje. Según aclara Badiou, la faz del dios poético no coincide ni con el “Principio de la metafísica” ni con el “sujeto vivo de la religión”. En vez de esas imágenes, se presenta como “aquello a partir de lo cual existe para el poeta el encantamiento del mundo y cuya pérdida lo expone a la desocupación (...)” (2002: 19). De acuerdo con esta idea, aquella divinidad encarna un irrepresentable poder cósmico y espiritual. Su misterioso acaecer determina el entreveo de un “fugaz sentido de Totalidad” y la institución de la idea de belleza.

En el ámbito literario, la figura del dios del poema aparece por primera vez en el discurso lírico del temprano romanticismo alemán. A juicio de Badiou, su introductor y más destacado exponente es el poeta suabo Friedrich Hölderlin (1770-1843). Para este escritor, la lengua del poema tiene la misión fundamental de invocar el misterio que concentra lo divino y tornarlo nuevamente manifiesto en la vida de los hombres. De esa manera, en su obra se articula una visión que toma al dios poético como su fundamento e instituye una relación enunciativa con dicha instancia signada por una postura nostálgica. A nivel de la empresa escritural de Hölderlin, la certeza de la inminente debacle de la divinidad, un asunto más tarde esclarecido por Nietzsche, se ve trastocada por la idea de que Dios o los dioses habrían huido dejando al mundo bajo la estela del desencanto (Badiou 2002: 19). Frente a ese aciago escenario, el rol del poeta se descubre condicionado por la tarea de “(...) Trasladar al lenguaje el pensamiento acerca del dios que se ha retirado y concebir el problema de su regreso como una incisión abierta en aquello de lo que el pensamiento es capaz” (2002:19). La idea

anterior significa que el lenguaje poético se convierte en un medio privilegiado para acceder a la ignota faz de lo divino. Así, en busca de superar la ausencia de sentido acarreada por el inevitable retiro u apartamiento de lo divino, el ejercicio simbólico del poema sigue las huellas de lo sagrado y dispone el umbral para la manifestación del espíritu. Igualmente, orientado por esas coordenadas, evalúa “desde la melancolía las posibilidades del reencantamiento del mundo por el improbable regreso de los dioses” (2002: 19).

Según Badiou, a partir de lo propuesto por Hölderlin se desarrolla en el campo cultural de Occidente una vasta tradición lírica que intenta superar la muerte de Dios a través de la iluminación espiritual ofrecida por el poema y convocar desde esas orillas de lenguaje el retorno de los dioses huidos. En términos generales, el legado de esa perspectiva atraviesa en especial todo el siglo XIX, se prolonga en la literatura finisecular decimonónica, impacta en las bases mismas del arte de Vanguardia e incluso llega a encontrar un insospechado intérprete filosófico en Martin Heidegger. Este autor, en la última etapa de su pensamiento, se dedicó al estudio de la poesía de Hölderlin y otros hitos de la literatura alemana (Trakl, George y Celan). A la luz de este examen, aquel concluyó en una entrevista realizada poco antes de morir que solo un dios podrá salvar a la humanidad de su eventual destino aniquilatorio². De acuerdo con Badiou, detrás de la enigmática declaración esgrimida por el autor de *Ser y tiempo*, así como en el trasfondo de muchos encendidos manifiestos del arte

² La polémica frase “Solo un dios puede aún salvarnos” (Nur noch ein Gott kann uns retten) fue proferida por el filósofo alemán en la célebre entrevista que le realizara el diario alemán *Der Spiegel* el 23 de septiembre de 1966. Entendido en su contexto original, el enunciado heideggeriano no se refiere a lo divino en términos cristianos o bíblicos, sino que más bien alude a esta instancia en un sentido ontológico-poético. Para Heidegger, la divinidad de la que el hombre aún puede esperar una salvación es la advenida desde el arte. Se trata de un acontecimiento extrafilosófico con la capacidad de encaminar al pensamiento a su consumación más allá de la ontoteología metafísica. *Grosso modo*, tal es la interpretación que hace Badiou (2002) del aserto heideggeriano y que aquí retomamos en apoyo de nuestra explicación.

moderno, palpita la vigencia del designio religioso instaurado por Hölderlin. Se trata de la devoción por un dios poético capaz de redimir la caída de lo humano y restituir la belleza de un mundo desvalorizado por el imperio de la técnica. El anhelo de este principio redentor en el seno de la literatura moderna permite interpretar al dios del poema como un dios futuro o un dios por venir. Esta descripción aparece ya planteada de manera seminal en la obra de Hölderlin para quien lo divino se emplaza en el lugar de un acontecimiento lejano e imposible, pero continuamente señalado y aguardado por el verso. En la perspectiva de Badiou, el sagrado acontecer aludido por la poética holderliniana tiene que ver con el resurgimiento de los antiguos dioses griegos. Ellos asoman como el emblema de aquella fuerza divina profetizada por la poesía, cuya vuelta ha de reestablecer la luz y la armonía del cosmos. Tal como lo hemos adelantado, la ferviente invocatoria del arribo de estos dioses constituye un auténtico tópico literario. Con algunos matices, de él bebería gran parte de los escritores y artistas afiliados al movimiento romántico.

En este punto, es posible vincular la lectura esbozada por Alain Badiou con la tesis defendida por Manfred Frank en su libro *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología* (1994). En el citado estudio, aquel investigador parte de un análisis similar al propuesto por el filósofo francés y considera al vate suabo como uno de los precursores poéticos de la invocatoria de la vuelta de los dioses en el horizonte moderno. Más precisamente, Hölderlin es para Frank uno de los primeros escritores en apuntar que el último dios reservado a una humanidad sumida en la agonía y el desamparo no es otro que el recreado intensamente por el discurso estético-poético. En consonancia con esa idea, el poeta suabo dispone en su obra el bosquejo de una nueva figura divina, cuyo

advenimiento promete la salvación de todos los hombres a través del esplendor de la belleza. Para Badiou, esta instancia aludida por Hölderlin coincide con el “Dios de los poetas”. Sin embargo, para Frank ella misma aparece bajo la figura de un “dios venidero” (Der kommende Gott). Tal apelativo es usado por el propio Hölderlin en la famosa elegía «Pan y vino» (Brot und Wein). Su invención constituye una forma de nombrar a Dioniso, el dios griego de la vid y las etílicas orgías. De acuerdo a la lectura efectuada por Frank, aquella divinidad clásica es imaginada por el poeta alemán como la encarnación simbólica del ignoto poder que instaura y preside el despertar de la fabulación mítica en el pensamiento de Occidente. A partir de su regreso, se anuncia la recomposición de los lazos hoy fragmentados y escindidos de la sociedad. Así, lo que se establece es la posibilidad de una nueva “comunidad religiosa” entre los hombres, en este caso, basada en el simbolismo universal del poema.

En la lectura de Frank, la perspectiva poética inaugurada por Hölderlin es extensiva al romanticismo europeo. Algunos integrantes de esta tradición como Schleiermacher, Schelling, Herder y el joven Hegel apelan a la imagen del dios por venir como una manera de oponerse al empuje del racionalismo ilustrado, al cientificismo positivista y a la creciente mecanización de la vida cotidiana. Frente a estos discursos que certifican la debacle de lo sagrado y la alienación del sujeto en el mundo moderno, el fervor hacia un “dios venidero” estimula entre los poetas la firme convicción en el poder emancipador del lenguaje poético. Para los autores románticos, el hombre experimenta en el seno de la sociedad moderna una aridez espiritual que lo obnubila y lo vuelve extraño para sí mismo. En ese contexto, la sola mención de lo divino visibiliza el misterio impenetrable que rodea a la existencia, el cual es insistentemente negado por la óptica del

pensamiento analítico. En términos simbólicos, el máximo emblema del dios venidero es Dioniso. De todas las viejas divinidades del extinto panteón clásico, este personaje es el único que sobrevive a la noche del desencanto y, en esa medida, puede suscitar en el presente la resurrección de la vivencia sagrada del Todo. Según afirma Frank (1994: 50), los románticos consideran a Dioniso como “(...) el Mesías y el siervo de Dios, un salvador de la era futura (...)”. Esto es así porque él representa lo “(...) único que salva y conserva para tiempos futuros la substancia fundamental de la antigua religión a la hora de su declive” (íbidem). A la luz de lo explicado, puede entenderse mejor el motivo por el cual los poetas de este movimiento, con Hölderlin a la cabeza, buscan incansablemente su amparo protector: él encarna el éxtasis singular e irrepresentable de la vida. Asimismo, la locura y el desenfreno asociados a su figura instauran un nuevo surtidero de significación capaz de alejar a la conciencia de la amenaza del nihilismo y la pérdida de belleza del mundo.

En su estudio, Frank es enfático al señalar que el repentino interés en lo dionisiaco por parte de la literatura decimonónica se asocia, en el fondo, con la búsqueda de una comprensión más vasta y abarcadora de lo humano. Impulsada por la recuperación del absoluto, el movimiento romántico se esfuerza por preparar la vuelta de Dioniso. Así, lo que se persigue a través de aquel dios es un “auténtico renacimiento” de lo sagrado al que se apoya con “la esperanza de poder superar la crisis de sentido del racionalismo” (Frank 1994: 19). Si seguimos el análisis de Frank, la invocatoria del dios del vino actualiza un sentimiento religioso a nivel de la cultura. Sin embargo, la presencia de dicho personaje no se limita a ello, ya que también determina la reivindicación del estatuto cognoscitivo del mito y la comprensión mítico-simbólica de la existencia. Dioniso

es el dios del canto, la danza y la música. En esa medida, su reaparición vuelve a iluminar los poderes significativos del mito y la poesía. El designio dionisiaco del pensamiento filosófico occidental atraviesa las obras de Creuzer, Bachofen y Herder. Estos escritores románticos vuelcan su atención al mito y lo conciben como una fuente de conocimiento tan válida como el propio discurso racional. Para los autores nombrados, lo mítico encarna una fuente de arraigo y pertenencia que lo convierte en un invaluable elemento de sentido. Así, en la medida en que instituye una justificación más auténtica y valedera para el existir del ser humano, su recuperación, insinuada de modo metafórico por la vuelta de los dioses huidos, ha de tener como consecuencia la forja de un nuevo principio rector de la sociedad. Según Frank, el interés por el mito entre los románticos es sumamente notorio en la poesía y desemboca en el cultivo de una temática neopagana que se apodera de la literatura decimonónica en general. Sin embargo, detrás de esas imágenes se pronuncia algo más que un mero guiño nostálgico a una Arcadia clásica, sino que, más bien, se manifiesta la posibilidad de salvar la falta de valores universales y la dramática ausencia de todo fundamento a través del desarrollo de una nueva mitología para el hombre moderno.

El proyecto de creación de una Nueva mitología (die Neue Mythologie) es quizás la consecuencia más destacada de la nostalgia romántica de lo divino, cuyo síntoma viene a ser precisamente el renacer de Dioniso. Para Frank, dicha empresa no solo destaca la naturaleza primordial del mito, sino que también lo posiciona en la base de una revolución filosófica de insospechados alcances políticos, estéticos y poéticos. Uno de los lejanos precursores de esta perspectiva es Johan Gottfried Herder, quien en su ensayo titulado *Del nuevo*

uso de la mitología (1767) apuesta por la sabiduría mítica frente a los estrechos preceptos de la razón ilustrada. Según expresa Herder, el pensamiento moderno se encuentra limitado por un discurso racionalista que cercena la capacidad imaginativa del hombre y niega el poder heurístico de las ficciones poéticas. Frente a ello, lo que se propone es recuperar para las generaciones venideras la fuerza renovadora de la antigua mitología y emplearla como una herramienta de “síntesis social” (Frank 1994: 152). Las ideas vertidas por Herder encuentran su plasmación literaria en el drama *Iduna o la manzana del rejuvenecimiento* (1796). En esta obra se establece un diálogo con la mitología germánica y se destaca la figura de Iduna, la diosa nórdica de la juventud. Ella promete el renacer de los antiguos dioses y la conquista de la inmortalidad. Asimismo, su silueta encarna la síntesis armoniosa de las facultades imaginativas y analíticas poseídas por el hombre. A juicio de Frank, el pensamiento de Herder sienta los ejes fundacionales que orientan el proyecto romántico de la Nueva Mitología. Al respecto, de lo que se trata para el escritor alemán no es tanto revivir la creencia en los mitos antiguos como apelar a su poder de convocatoria para combatir la ausencia radical de sentido y esbozar un nuevo orden social comunitario. Otros cultivadores de esta misma iniciativa son Hölderlin, Hegel y Schelling. Ellos parten de los mismos presupuestos de Herder y, de ese modo, asumen la actualización del discurso mítico como una vía para trascender los caducos valores dominantes impuestos por el *statu quo* burgués.

Al trío conformado por Hölderlin, Hegel y Schelling se le debe también la más ambiciosa esquematización filosófica del proyecto de la Nueva mitología. Para los autores mencionados, el mito no es una creencia de tiempos arcaicos, sino un razonamiento intuitivo e imaginativo que debe estar al servicio de las

ideas. Esta tesis medular es planteada en el manuscrito conocido como *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán* (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, 1797). En aquel documento, escrito al alimón entre Hölderlin, Hegel y Schelling, se defiende la necesidad de elaborar nuevos mitos que expresen los principios universales esclarecidos por la razón analítica. En la base de esa propuesta, se ubica una visión positiva acerca del mito. Ella destaca tanto su estatuto cognoscitivo, así como también su lógica inherente. Según se afirma en el *Systemmprogramm*, toda mitología opera en el fondo como una sistematización alegórica y simbólica de los valores compartidos por una determinada comunidad humana. Tomando en cuenta aquella concepción, lo que se sostiene enseguida es la tesis de que un renovado discurso mitológico puede ser la clave para volver a unir a los hombres en un escenario dominado por la fragmentación social y la desvalorización de la cultura. Para Hölderlin, Hegel y Schelling, es el mito y no la razón el que ofrece un verdadero fundamento al tejido social. Por esta causa, su rescate constituye el objeto de una revolución filosófica cuyo vehículo más apropiado es nada menos que el lenguaje poético.

Al respecto, el proyecto de la Nueva mitología abre paso a la emergencia de una particular redefinición de la poesía. Una idea insistentemente anotada en el *Systemprogramm* consiste en que el poema aprehende la sagrada luz de los dioses e ilumina en toda su real magnitud el enigma de lo humano. En el marco de esa perspectiva, lo poético cumple un rol importante, puesto que vislumbra un mundo alternativo al fundado por el industrialismo, la ciencia positiva y la razón instrumental. En el caso específico del manifiesto de Hölderlin, Hegel y Schelling, se formula una valoración de la poesía a caballo entre la estética y la

ontología política. Para ella, únicamente el discurso poético torna visible las ideas suprasensibles y, de esa manera, revela la secreta unidad existente entre todas las cosas del mundo. En última instancia, la poesía traduce lo intraducible y porta una singular fuerza significativa. Tales atributos están condicionados por el hecho de que su palabra se inscribe en un régimen estético, cuyo supremo ideal es el de la belleza. Lo bello supone para el romanticismo el único producto de la razón capaz de subsanar la fracturada unidad de la experiencia del mundo y el inevitable oscurecimiento del Todo. La belleza es, pues, el emblema de lo irrepresentable y una síntesis de lo sublime. Al ser manifestada por el poema, su hallazgo renueva en los hombres un sentimiento cósmico de lo infinito. Gracias a esa operación, se hace posible la reunión de toda la humanidad en una nueva totalidad ética caracterizada por la emancipación de la subjetividad respecto de cualquier jerarquía, contradicción y antítesis.

El escenario utópico perseguido por la empresa filosófica de la Nueva mitología apunta a la belleza y se propone en estrecho vínculo con la espera del retorno de los dioses. Para la vertiente romántica en cuestión, el garante de la nueva comunidad por venir ya no puede ser el dios cristiano, sino, en cambio, uno completamente desconocido y tan solo atestiguado por la escritura poética (y, por extensión, el arte). A manera de síntesis de lo hasta aquí expuesto, puede afirmarse sin temor a equívoco que el dios aguardado por los románticos como el instaurador del nuevo mito es el mismo que para Badiou cumple la función de un dios poético. El “dios de los poetas” conserva para el presente histórico moderno la fuerza vinculante de lo sagrado en un mundo que yace en la miseria espiritual y que permanece en oscuro duelo a causa de la muerte del dios cristiano. A través de su invocatoria, el lenguaje sorteando el abismo de la nada y

consigue arribar a una comprensión más amplia de la realidad. Al mismo tiempo, se da la paradoja de que el infinito despliegue del mundo desafía a la palabra y un aura de impenetrable misterio viene a envolver todas las cosas. Para la lírica del romanticismo, hay una especie de sagrado poder des-ocultador y ocultador del ser que coincide con un principio inmanente de carácter divino. Aquel hace su aparición en la escritura bajo los términos de un dios venidero (Der kommende Gott). El dios por venir está llamado a renovar los valores de la sociedad y ofrecer, en contra de las tinieblas reinantes, una nueva luz para el pensamiento. La apelación al mito y la sacralización de lo bello son justamente las bases de la iluminación proveída por su regreso. Tal como lo hemos explicado, aquellas operaciones de sentido instalan una vía de superación de las paradojas y aporías que resultan inherentes al discurso de la racionalidad hegemónica.

Una vez detallada la aparente correspondencia entre las categorías de Badiou y Frank, podemos formular en las siguientes líneas una definición más integral de la poética del dios del poema. De acuerdo a los planteos revisados, la búsqueda de un nuevo horizonte de sentido a partir del cual comprender el drama existencial del ser humano empuja a la poesía moderna a declinar los discursos de la religión cristiana, el racionalismo ilustrado y la metafísica platónica. En ese proceso de distancia crítica, el poema se convierte en el umbral de revelación de lo sagrado y el espacio en el que emerge una nueva figura divina. Dicho de otro modo, la escritura poética se sacraliza, mientras que ella misma toma a su cargo la custodia de un nuevo principio divino. Asumir esa misión espiritual significa para el poeta indagar por las huellas de los dioses huidos y preparar el ámbito apropiado para su retorno. En última instancia, de lo que se trata es de promover un renovado sentimiento religioso en un mundo

cada vez más vaciado de sentido y finalidad trascendente. La función ritual y sagrada del discurso poético mantiene viva la llama de lo divino en el seno del poema. De acuerdo a este fervor, lo que se espera de la llegada del dios por venir es la instauración de una belleza singular que redima la caída del hombre, auspicie el recobro del absoluto cósmico y alimente la forja de nuevos vínculos sociales comunitarios. Al mismo tiempo, sucede que este dios aguardado y acogido desde la escritura también se convierte en un principio activo de la misma. Por un lado, lo divino determina la consistencia de las ideas estéticas y posibilita el ejercicio poético. Por el otro, él asoma como el garante de una Nueva mitología que ha de orientar y otorgar un sentido supremo a la existencia. Acerca de este último proyecto, ya se ha visto que el *Systemmprogramm* vincula su despliegue a la poesía. Lo que toca señalar en este punto es que, al convocar el retorno de los dioses, el poema opera elaborando los símbolos sagrados que conforman esta suerte de mitología para el hombre moderno. Con su llegada, el dios venidero instaura la belleza del mundo y pone de manifiesto los poderes ocultos que vertebran el existir. Lo propio del poema es, entonces, captar esa potencia inmanente a través del lenguaje y traducirla en una cosmovisión.

Tanto Badiou como Frank coinciden en distinguir esta poética, cuyo más connotado precursor es Hölderlin. Ella atraviesa gran parte del romanticismo europeo y ejerce una notoria influencia en la literatura de los siglos XIX y XX. El interés que guía a este trabajo es precisamente rastrear el modo en que la perspectiva en cuestión impacta en la empresa escritural de José María Eguren. Sobre este tema en concreto, la hipótesis asumida consiste en que aquel notable poeta peruano embebido en la estética del romanticismo alemán y el

decadentismo francés retoma de alguna manera los postulados holderlinianos. A partir de ello, sus versos imaginan y recrean un inédito sendero para la poesía.

2.2 La formulación del dios poético en la perspectiva lírica de Eguren

Según se propone, la poesía de Eguren también se desarrolla bajo la estela de la poética romántica del dios del poema. En virtud de ello, en esta producción se asiste al renacimiento de lo divino en un escenario cultural huérfano y ávido de su presencia. Inscrita en el periodo que abarca el vertiginoso tránsito entre el fin del siglo XIX y la irrupción de la Vanguardia, la escritura del vate barranquino participa de una matriz filosófica muy similar a la que atraviesa el horizonte lírico del temprano romanticismo alemán. A partir de ese paralelismo, una de las preocupaciones fundamentales que orientan a la empresa poética estudiada es la superación de la crisis de sentido que aqueja al ser humano en la época moderna.

Acerca de este asunto en concreto, la postura mantenida por el poeta peruano sigue el punto de vista religioso establecido por los artistas y pensadores románticos. Según estas coordenadas, ella encuentra en la civilización moderna, es decir, en el mundo construido por el industrialismo y la razón instrumental, un ámbito fatalmente despojado de una hondura trascendente. Para Eguren, el signo característico del tiempo histórico vigente es el alejamiento de la divinidad. A ese trance alude el triste peregrinaje del dios cansado quien recorre cual fantasma la hostil “región atea”. En el contexto histórico de la modernidad, lo divino se hace cada vez menos visible y perceptible. Producto de ello, impera el fúnebre designio de la debacle y se advierte la ausencia de todo fundamento último para el existir. En las prosas de los *Motivos*, Eguren resume muy bien el malestar generado por aquel escenario

en la esfera subjetiva. Ante la preeminencia de la razón, cunde la ignorancia e indiferencia de la belleza sagrada del cosmos. Es así como “(...) El hombre muere sin haber conocido la Naturaleza con su flora de maravilla, su insectería admirable y sus misterios latentes. El hombre termina su carrera mortal, sin recorrer el mundo obscuro de su propio ser, de su propia vida (...)” (Eguren 2014b: 183). Para los románticos, el advenir de la modernidad está determinado por una desconexión con la esencia espiritual del vivir. Esa ruptura se halla asociada a la fúnebre caída de Dios y la disolución del orden cósmico. En el caso de Eguren, reaparece esta misma postura. Así, la caída del hombre parece enmarcarse en lo que Max Weber denomina en *El político y el científico* (2015) como la experiencia de la “desmagificación” o “desencantamiento del mundo” (Die Entzauberung der Welt)³.

Para Weber (2015), el desencantamiento es un proceso ligado a la pérdida del aura sagrada y numinosa que irradia la presencia del mundo. Este hecho acaece en la época moderna debido a dos factores concurrentes: el progresivo descrédito del discurso mágico-religioso como base para una comprensión abarcadora de la realidad y el avance de la ciencia experimental que aspira a la formalización inteligible de los fenómenos naturales. En un escenario configurado en esos términos, la naturaleza deja de concebirse como una totalidad viviente y orgánica. Por consiguiente, ella se reduce, en cambio, a un conjunto de objetos aislados, calculables y medibles, todos los cuales se

³ La interpretación del significado de la expresión alemana “Die Entzauberung der Welt” como “desmagificación” sigue aquí la traducción planteada por Francisco Rubio Llorente (Weber: 2015) así como también las reflexiones etimológicas ensayadas por el filósofo José Hernández Prado (1994). Este último autor explica que Entzauberung no señala el sentimiento de “desencanto” en tanto que “desilusión” ante los hechos del mundo construido por la técnica y el capital, sino más bien la ruptura con la comprensión mágica de las cosas (1994: 10). En ese sentido, la expresión de Weber debe entenderse en base a la voz *zauber* contenida en ella, la cual en la lengua de Goethe refiere a lo “mágico” (ibidem).

presentan en sí mismos carentes de un valor espiritual. Para los románticos, las consecuencias inmediatas del desencantamiento son la ruptura con el orden cósmico, la pérdida de los valores supremos y la alienación del sujeto. Según nuestra hipótesis de lectura, esas mismas secuelas negativas también repercuten en la base de la perspectiva de Eguren. Para la poética de este autor, hay una tensión que se establece entre el repliegue de lo sagrado y el develamiento de una esencia divina en la naturaleza. A partir de ese vaivén, se observa la fugacidad de lo bello y el inevitable designio de la corrupción: “¡No volverá el día argentado, / ni la belleza que mi alma adora! / ¡Ojos de pesar llenos de aurora!” (Eguren 2014a: 104). Pese a este hecho, al mismo tiempo que reina la desazón, se asiste también al éxtasis generado por la armoniosa y múltiple eclosión de la vida. Así, contra todo pronóstico, acaece la maravilla y un acontecimiento despierta una epifanía en el hombre: “Hay dulzura en la quinta del valle, / en la brilladora lejanía; / y un ángel que canta en la niebla / la canción de los felices días” (Eguren 2014a: 188). A nivel de la escritura egureniana, algo escapa indefectiblemente a la conciencia del hombre, a pesar de los esfuerzos del lenguaje por retenerlo: “En el silencio el álbido poema fuga leve / y las hojas se cierran de la noche” (Eguren 2014a: 188). Fruto de esa experiencia descrita todo se desestabiliza y se impone la certeza de un irresoluble impasse ontológico: el absoluto cósmico deviene inaccesible para el pensamiento.

Aunque el poeta no lo afirma expresamente, la causa de que la instancia del cosmos resulte impenetrable estriba en grado sumo en la falta de agudeza intelectual y perceptiva de los mortales. En el horizonte moderno, los seres humanos únicamente se entregan al imperativo de la utilidad y la productividad. Mientras cunden la monotonía y el tedio, el Todo permanece oculto y pierde su

poder de seducción. En esa medida, tal como se sugiere en las meditaciones en prosa de los *Motivos*, ocurre que “(...) Resbalamos en una lámina de acero sin alcanzar un nuevo plano espiritual. Nada sabemos de la belleza inmanente y apenas entendemos la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo. (...)” (Eguren 2014b: 58). En efecto, solo sentir el mundo, sin nunca llegar a comprenderlo: tal viene a ser el estado al que conduce la funesta estela del desencantamiento. Frente a ello, tal parece que la poética de Eguren busca una manera de recobrar la precaria comunión con el Todo y lo hace asumiendo un gesto religioso que lo aproxima, de alguna manera, a la obra de Hölderlin. Tras la asunción de la fúnebre agonía de la divinidad cristiana, la empresa escritural de Eguren intenta neutralizar, bajo la guía del dios del poema, la creciente amenaza del nihilismo. De ese modo, ella sacraliza al lenguaje poético y bajo su luz espiritual apuesta por la renovación de los vínculos existentes entre las orillas enfrentadas de lo divino y lo humano.

Para Eguren, el escenario de orfandad y melancolía ocasionado por la súbita debacle del cosmos debe ser trascendido mediante la adopción de un nuevo ideal estético. Este ideal concibe al ejercicio simbólico del arte como el umbral para una revelación del misterio inextricable que atesora el mundo. Al igual que Hölderlin y los demás escritores románticos que lo antecedieron, Eguren se observa dado a compartir la certidumbre de que la poesía representa “el lenguaje que crea espacio a lo sagrado, un espacio en el que puede mostrarse lo divino” (Safranski 2014: 148). En función de ello, su perspectiva toma especialmente al poema como la base para el develamiento de la dimensión del absoluto. La clave para la búsqueda ontológica de Eguren es la figura del dios poético. Más allá de la fúnebre imagen del dios judeocristiano, se

presenta una nueva noción de lo divino como agente de lo bello y principio activo del esplendor espiritual de la naturaleza. Según nuestra lectura, esta suerte de actualización de la figura romántica del dios del poema no solo determina el definitivo alejamiento de la religión oficial, sino que garantiza la conversión de la poesía en un discurso que capta las oscuras fuerzas involucradas en el devenir del cosmos. En líneas generales, el desarrollo de la figura del dios poético por parte de la escritura de Eguren deja su impronta en dos aspectos fundamentales que caracterizan a dicha producción. El primero es la compleja relación entre la belleza y lo divino que se formula en las prosas de los *Motivos*. El segundo, el de mayor interés para los fines de esta investigación, tiene que ver con el esbozo de diversos personajes sobrenaturales, quienes, a modo de múltiples figuraciones de la divinidad, instauran una perspectiva mítica y cósmica de la existencia.

En cuanto al primer hecho destacado, vale señalar que la escritura de Eguren bosqueja, en el último periodo de su desarrollo, una particular idea de divinidad. Al respecto, la óptica egureniana se aleja del monoteísmo judeocristiano y se aproxima a una tónica espiritualista más acorde con la religiosidad propia del paganismo y el panteísmo. En lo concerniente al maduro y tardío Eguren de las prosas de los *Motivos*, este proceso se encuentra ya visiblemente consolidado. De esa manera, asistimos en este último periodo a la aparición de una nueva figura divina ligada al cultivo del ideal de lo bello en vez del credo religioso católico. Para el escritor peruano, Dios constituye en sí mismo un poder inmanente que opera como asegurador del misterio y la belleza del mundo. Según esta perspectiva, su presencia se encuentra definida por una fuerza que imprime de una vitalidad desbordante al cosmos y determina la propia

consistencia del acto de creación estética. Para Eguren, lo divino tiene como su reverso luminoso la institución de lo bello. En ese sentido, su inagotable advenir al mundo encuentra un vivo testimonio en aquella aludida dimensión. La íntima correspondencia entre lo bello y lo divino se establece de manera genérica en «La belleza», texto datado en 1930. En este escrito, el vate barranquino articula un ideario estético que recoge los aportes de los prerrafaelitas ingleses, los decadentistas franceses y los románticos alemanes. Bajo el influjo de estos movimientos, Eguren pondera a la belleza como un ideal supremo y un don divino que inspira un encendido fervor entre los hombres. Así, afirma el autor: “La belleza es de origen divino; los griegos la adoraron: Ruskin hizo de ella su religión” (Eguren, 2014b: 78). Según se desprende de la cita insertada, lo bello tiene una connotación divina. Este ámbito plantea una comunión con el Todo y concentra un testimonio de lo sagrado. Por eso, inspira una postura de alabanza y adoración religiosa.

Para el autor de los *Motivos*, queda claro que lo bello posee un valor en sí mismo. Aquel preexiste a las obras de arte y, por encima de cualquier determinación subjetiva, obedece en última instancia a un designio divino. En esencia, Dios es el verdadero responsable de lo bello. Por esa razón, en cuanto a su forja, el lugar que le corresponde al quehacer del artista viene a ser más bien secundario y supeditado a este principio: “El arte es el instrumento para exteriorizarla [se refiere a la belleza]. El genio la crea en el arte, y la primera causa, Dios, en la Naturaleza” (Eguren, 2014b: 72). En tanto que primera causa, Dios materializa la idea de lo bello en el despliegue de la naturaleza. Es así como en aquella dimensión se hallan inscritas ciertas formas y arquetipos primordiales a partir de los cuales el hombre llega a conceptualizar por su cuenta lo que

constituye la perfección infinita. En sus meditaciones en prosa, Eguren señala que la belleza divina del cosmos es además una fuente de esperanza, anhelo y ensueño. A nuestro juicio, tales sugerencias permiten entender a lo divino como el principio del encantamiento del mundo. El secreto esplendor de todas las cosas mana de Dios y este a su vez se vislumbra en aquellas. De esa manera, solo al contemplar la naturaleza, el poeta consigue aprehender las huellas de lo divino y descifrar los luminosos signos que componen su canto. Todo buen artista no es más que un intérprete del cosmos. Esto mismo es lo que presupone Eguren cuando en «Los finales» apunta lo siguiente:

La Naturaleza es promotora de sentimiento y belleza. Una intensa emoción fluctúa en ella, se comunica a los mortales y se refleja en los espacios. El paisaje despierta, canta en la aurora, llora en la tarde y sueña en la tiniebla. Si es un estado de alma, como dijo Amiel, está en nosotros con sus contentos y sus horas angustiosas. Esta emoción constante es la verdadera vida, lo que vive y perdura. Es el piano de la naturaleza que tocan de tarde en tarde los artistas. Instrumento misterioso, que suena en el espacio y en el alma; quien compone una sonata en su teclado hace una obra de arte, una entidad. (Eguren 2014: 181-182)

En el fondo, el poeta es el mediador entre lo divino y lo humano. Al aproximarse al ámbito natural, aquel no hace más que captar en ella la dimensión espiritual que la habita y comunicar ese hallazgo al resto de mortales. Nuevamente, nos encontramos en este punto con una idea similar a la proclamada por el temprano romanticismo alemán: a la poesía le corresponde hacer evidente la conciencia del Todo y, contra el tedio que la niega, develar la certeza de la “verdadera vida”. Así se cumple lo afirmado por Hölderlin (2016b) en el libro I del *Hiperión*: “Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre” (25).

Más allá de lo afirmado respecto de la belleza en las prosas de los *Motivos*, el otro ámbito en el que podemos comprobar en la obra de Eguren la influencia del tópico romántico del dios del poema es la revalorización del

discurso mítico. En cuanto a este asunto, la escritura del vate barranquino parece actualizar una oposición al empuje del racionalismo ilustrado, el cientificismo positivista y al pensamiento analítico. De esa manera, frente al reverso nihilista que supone la primacía de aquellos discursos, la postura del autor estudiado se decanta por el resurgir de una comprensión mágica y cósmica de la existencia. De modo similar al temprano romanticismo alemán, Eguren intenta expresar mediante el arte el misterio que rodea a la existencia. Es así como su escritura vuelca su atención al mito. Lo mítico involucra en este caso un ámbito del pensamiento que rebasa la esfera de la cultura y se proyecta a un inédito horizonte de sentido. Así, en su apelación no se pretende mirar hacia el pasado para restaurarlo, sino que, muy por el contrario, se busca un punto de partida para descifrar el gran enigma que atesora el ser del hombre y la naturaleza. La experiencia del mito se supone anterior al lenguaje. Ella se encuentra en la orilla de lo real y comunica lo incommunicable a través del símbolo.

En un texto de *Motivos* titulado «Tropical», Eguren sugiere la necesidad de la renovación de lo mítico en el presente histórico moderno. Según su planteo, ante el mágico esplendor de la vida, representado en su escrito por la belleza de la flora y la fauna de la foresta amazónica, la racionalidad vigente reacciona con escepticismo e indiferencia. Frente a ello, hace falta una mediación trascendente que posibilite el acceso al ser. En el referido texto, el vate barranquino reflexiona acerca de si dicha instancia mediadora se vincula con el renacer de los dioses griegos y el nuevo mito para el hombre moderno. Así, declara lo siguiente:

El insecto penetra profundamente en la naturaleza de los vegetales, no solamente por la transmisión del polen sino también por su substancia misma. Las pequeñas arañas de la retama son amarillas como las flores de esta planta y tienen un polvillo igual. Parecen flores animadas, transformaciones mágicas. Estos leves arácnidos deben saber la esencia misteriosa de las retamas, de elegante sencillez. ¿Diréis que esto no nos llega, pues quedamos en el umbral,

siempre en ignorancia de los fenómenos que nos rodean? Precisa un tercer agente revelador, un semidiós griego que nos dicte un nuevo mito. (Eguren 2014b: 97)

Tal como se lee en el pasaje citado, solo los insectos del bosque llegan a contemplar la belleza sagrada del cosmos. Distinto es el caso de los hombres, quienes se quedan apenas “en el umbral” de la revelación, sin poder participar plenamente de ella. Para Eguren, existe una distancia entre el hombre y el mundo que no le permite al primero ahondar en el segundo. Siendo así, la salida a la situación descrita bien puede ser un “tercer agente revelador”, una palabra suprema capaz de dictar un “nuevo mito”. De acuerdo a nuestra hipótesis de lectura, aquella instancia aludida por Eguren tiene que ver con la posición del poeta y su decir. La recuperación del elemento mítico está a cargo de la poesía. Ella invoca a los dioses y se convierte en el ámbito en que acaece su retorno.

En la base de la perspectiva de Eguren, parece encontrarse la idea de que la poesía mantiene un firme lazo con el discurso del mito. Así, según este juicio, ambos consisten en la expresión simbólica de una realidad sagrada y, de ese modo, articulan en síntesis una especie de sabiduría sobre el ser. Si se aplica este mismo presupuesto a la meditación formulada en *Tropical*, es posible argüir que detrás de la mentada necesidad de intervención de un “semidiós griego” se esconde la irónica certeza sobre la propia capacidad de la poesía para dictar ella misma un nuevo mito al hombre moderno. El poema (o el arte) opera en el fondo como aquel “tercer agente revelador” que hace visible el abismo del ser. En ese sentido, su iluminación es justamente lo que impide que los mortales permanezcan siempre sumidos en el umbral de la lejanía y la ignorancia. Lo propio de la poesía es el arduo develamiento de la esencia divina de las cosas. En ese proceso, dicho discurso capta a través del lenguaje los múltiples indicios

dejados por los dioses en su infinito despliegue y constante retirada. Tal como afirma Eguren en otro pasaje de los Motivos: “la poesía es la revelación del misterio por la verdad del sentimiento” (2014b: 87). Esto significa que la enunciación poética ahonda en el absoluto cósmico a través de la intuición y la agudeza de los sentidos. Solo valiéndose de esta aptitud indagadora más allá de la razón, ella consigue alcanzar la verdad del ser que permanece desconocida y ajena para el pensamiento.

Según lo previsto por la fórmula egureniana, la búsqueda espiritual del poema tiene como punto de partida a la naturaleza. Para el vate barranquino, en dicho ámbito subyace una cierta potencia significativa, la cual, de modo insospechado, abre al individuo al conocimiento del Todo y atesora la clave para desentrañar el enigma que involucra su existencia. Al atributo ontológico y cognoscitivo del devenir natural se refiere el poeta cuando en «Tropical» distingue en el bosque un secreto movimiento de armonía y compenetración entre todos los seres.

Pero este movimiento de orden, esta concordancia entre la vida animal y la vegetativa nos trae sugerencias, algunas de las cuales se avecinarán a la verdad o serán la verdad misma. El pensamiento se dilata cuando sentimos ese murmurio distante, la banda de los zancudos que llega desde los hontanares del bosque. (Eguren 2014b: 97-98)

Un peculiar dinamismo atraviesa el mundo reuniendo a todas las presencias en unidad y ubicándolas en función de una serie de “concordancias”. Su hallazgo solo resulta factible por efecto de la mediación poética. Ella devela aquel sutil entramado de correspondencias establecido en el cosmos y lo convierte en la base para una nueva comprensión de la realidad. Al desentrañar el cúmulo de asociaciones y vínculos entre las cosas, el canto del poeta supera los límites de la razón y ofrece mediante la palabra el acceso a un nuevo plano

de conciencia. A ese nivel, las tinieblas que cubren al mundo se desvanecen. Así, el espacio natural recupera su vitalidad y vuelve a erigirse de pronto como una fuente de encantamiento. A la luz de lo poético, la presencia de Dios también se torna otra vez manifiesta ante los hombres. En ese contexto, su palpitante se descubre en el paisaje como una íntima música que envuelve y sobrecoge a cada uno de los seres:

Y de ayer un canto hay en la tarde,
en las llorosas ramas,
en la verde linfa, en tus cabellos,
y un canto de Dios en tu mirada.

(Eguren 2014a: 180)

2.3 Las coordenadas panteístas y neopaganas del dios poético de Eguren

La conquista poética de ese estado de claridad y lucidez del ser en que el mundo se convierte de nuevo en una instancia legible para el pensamiento constituye la apuesta fundamental de Eguren. En el marco de esa empresa, la figura del dios poético aparece en el horizonte como el garante del orden cósmico y el develamiento de los múltiples aspectos desconocidos concernientes a la existencia. Para Eguren, la gravitación de la esencia espiritual de lo divino es la causa de la belleza del mundo y el principio de su reencantamiento. Dicho esto, uno de los rasgos más llamativos de aquella misteriosa divinidad estriba en su vínculo indisoluble con el ámbito de la naturaleza. Si bien el dios egureniano instituye sus dones espirituales por medio del lenguaje, él adviene a la presencia y se revela ante los hombres en la infinita vitalidad que gobierna el acaecer de los fenómenos naturales. Debido a esa particular manera de manifestarse ante el pensamiento, su luz redentora no encaja en los cánones monoteístas, sino que, muy por el contrario, se disuelve en un sinfín de representaciones simbólicas, cada una de las cuales expresa una faceta distinta del ser. Bien visto,

el dios de Eguren se sugiere como la más alta encarnación de la múltiple eclosión de la vida. En función de esa idea, en varios pasajes de la poesía egureniana se subraya la identidad de lo divino con respecto al poder inmanente que alimenta la armonía cósmica. Según parece, el propio paisaje en su conjunto es un teatro de lo sagrado y una teofanía. Así, vemos, por ejemplo, que la flora y fauna de la campiña se unen al hombre en ceremonias y rituales de adoración al Todo.

Reza el olmo secular,
el afligido sinsonte
y el insecto militar.
(...)
Arcano sueña pedir,
el hombre-planta faquir
rendida la mustia frente.
De la montaña el varón
dice su bronca canción
desde el ocaso al oriente.

(Eguren 2014a: 102)

Escenas como estas han suscitado entre la crítica la hipótesis de que la poesía de Eguren se halla teñida de una óptica panteísta. Según esa lectura, Dios y la naturaleza se compenetran, de tal modo que ambas instancias se solapan y se funden continuamente a ojos del poeta. Sin pretender discutir la validez o la pertinencia de aquella caracterización planteada por investigadores de la talla de Peña y Silva-Santisteban, consideramos que el panteísmo nombra en Eguren una manera muy particular, entre tantas, en la que el dios poético se hace presente⁴. Más allá de esa imagen, lo que ocurre, en general, en la poesía

⁴ Como recuerda Arana (2003), el panteísmo se entiende comúnmente como la idea de que Dios es idéntico al Todo (*panthéos*). No obstante, se puede matizar esa noción y plantear, al respecto, que la óptica panteísta solo articula una manera distinta de interpretar la manifestación de lo divino. Para el panteísmo romántico, por ejemplo, Dios y el mundo entablan una relación dialéctica. Según ella, Dios se manifiesta confundido con el despliegue de la totalidad cósmica, pero, al mismo tiempo, no se identifica por completo con este devenir. Según Arana (2003), de la contradicción que admite esta dinámica surge una idea metafísica de la historia como un proceso de constante develamiento del espíritu divino. En el marco de ese enfoque, la divinidad encarna una presencia supraóntica que adquiere múltiples semblantes. *Grosso modo*, tales coordenadas de sentido son las mismas a partir de las cuales se puede también distinguir el dios poético de Eguren. Este puede entenderse como un poder cósmico y espiritual que se diluye en la naturaleza adoptado una infinidad de facetas.

del vate barranquino es que la evocación de lo divino se tiñe de un halo perturbador y permanece ligada al subyugante despliegue de las fuerzas de la naturaleza. A nuestro juicio, esta peculiar configuración es el resultado de una idea de lo divino como un poder que desafía y sobrepasa los límites del lenguaje. Ella responde a coordenadas anticristianas, vitalistas y naturalistas muy similares a las establecidas por el predicamento del sector del romanticismo alemán seducido por la promesa del dios venidero y el proyecto de la Nueva mitología.

Según precisa el estudio de Frank (1994), en la base de la tradición lírica iniciada por Hölderlin se ubica la sospecha de que el dios poético, cuyo regreso ha de renovar la sociedad y la cultura, proviene de las márgenes de la civilización moderna. Así, presentada bajo un aura de extrañeza y misterio, su llegada desafía a la razón y subvierte el orden de lo previamente establecido. Para el temprano romanticismo, lo divino se adscribe a un ámbito primitivo, prístino y salvaje. En esa medida, los signos anticipatorios de su acaecer se encuentran inscritos más allá de los discursos hegemónicos de la ciencia positiva y la fe cristiana. Para cierto grupo de escritores, las huellas del dios venidero están contenidas en el legado cultural de las mitologías de los antiguos pueblos precristianos de Oriente y Occidente. Allí, en el imaginario de las culturas tildadas de “paganas” y “bárbaras” se creen localizar los símbolos arcanos a través de los cuales ha de pronunciarse en tiempos modernos la íntima revelación de lo sagrado. En contraste con esta postura, hay otros autores románticos que consideran que la faz del nuevo dios se halla más próxima al ámbito de la naturaleza. Así, a partir de esa certidumbre, el simbolismo asociado a su regreso debe indagarse en la conciencia subjetiva del estar-en-el-mundo, es decir, en el

patrimonio universal de las experiencias primordiales del ser humano como aquellas del nacimiento, el amor y la muerte. Debido a que estas experiencias están reflejadas a nivel colectivo en los ciclos y vaivenes de la naturaleza, se entiende entonces que su discernimiento involucra la conquista de una singular sabiduría acerca del destino del hombre.

Determinado por el vaivén entre la seducción de las antiguas mitologías y la belleza del cosmos, el temprano romanticismo alemán evoca al dios por venir según la nostalgia de un pasado lejano y la vista encantada de la naturaleza. A través de esa tensión se asume la existencia de un fuerte vínculo entre el despliegue de lo divino y el acaecer de los fenómenos naturales. Así, tomando como base esa sugerencia, se efectúa desde el discurso poético un llamado a abandonar los cánones de la razón y abrazar una actitud cuasi mística de entrega espiritual a los designios del absoluto cósmico. Ejemplo de esa particular mirada religiosa se puede apreciar en la obra del propio Hölderlin. Dicho poeta recomienda a los escritores desistir de la erudición letrada y prestar más atención a la divina enseñanza que contiene el entorno natural. Según el vate suabo, la naturaleza es la primera y auténtica guía de la humanidad. Así, a partir de esa suposición, él introduce un llamado a la comunión con la sabiduría cósmica en el poema «A los jóvenes poetas»:

Amad a los dioses y recordad con benevolencia a los mortales,
abominad de la embriaguez como del hielo, guardaos de adoctrinar y describir,
y si el maestro os atemoriza,
pedid consejo a la gran naturaleza.

(Hölderlin 2016a: 129)

Para Hölderlin, estar más cerca de la naturaleza implica estar más cerca de los dioses. El motivo de ello es que en el devenir natural se localizan tanto las huellas de los dioses huidos que antaño iluminaron al hombre como la luz

singular del nuevo redentor futuro. Este último, el dios venidero, se encuentra personificado en la poesía holderliniana por la figura mítica de Dioniso. Aquella divinidad, la más elevada de entre todos los Olímpicos, nace del seno de la tierra, consagra las cosechas de las mieses y resucita ante los mortales a manera de un preámbulo para la extática celebración de la vida. Según apunta la lectura de Frank (1994), Hölderlin ve en Dioniso el símbolo de las energías creadoras del ser humano. Además de ello, identifica en la silueta del dios campesino la síntesis de todas las anteriores representaciones históricas de lo sagrado. En torno a Dioniso se plasma la armonía entre la antigua mitología clásica y la revelación del cristianismo primitivo. En consecuencia, el dios del vino se descubre entonces como el hermano carnal y celestial de Cristo. Pese a sus diferencias, ambos personajes “ofrecen su cuerpo en un acto de comunión ritual” (Frank 1994: 320). Ello determina un acontecimiento que consigue materializar la imposible unión o armonía de la comunidad (ibídem). Con su advenir, el dios del vino reintegra para Hölderlin las dimensiones enfrentadas del cuerpo y el alma en la unidad superior del Espíritu. A partir de esa fusión, él guía a los mortales a una plena conciencia de su ser y los conduce a la auténtica trascendencia del alma.

El credo dionisiaco instaurado por el autor del *Hiperión* promueve la vivencia del éxtasis religioso y auspicia la comunidad universal entre los hombres. Frente a estas implicancias filosóficas, lo que nos interesa destacar con Frank (1994) es que la acusada relación que se entreteje entre Dioniso y el goce de la vida, entre el dios venidero y el despliegue de la naturaleza, entre el mito y el absoluto cósmico, permanece en la literatura posterior como un legado vinculado al tópico romántico del dios venidero. Salvando los matices y las

particularidades estéticas implicadas en ella, la herencia metafísica establecida por Hölderlin es la misma que entra a tallar en la configuración de los caminos abiertos por el verso de Eguren. Según nuestra hipótesis de lectura, en esta obra se reactualiza la búsqueda romántica del dios poético en las dimensiones marginales del mito pagano precristiano y el mundo natural. En términos generales, Eguren efectúa una aproximación al discurso mítico y asume el ejercicio espiritual de una activa contemplación de los fenómenos naturales. En el marco de esas operaciones de sentido, dicha empresa de escritura no solo se nutre del vitalismo dionisiaco de Hölderlin, sino que, además, toma en cuenta los postulados panteístas instituidos por la Naturphilosophie de Schelling y la nostalgia neopagana pregonada por Heine. Con el objeto de profundizar en esta propuesta de lectura, a continuación, nos detendremos en el examen de cada uno de los autores mencionados y trataremos de establecer cómo ellos sustentan en conjunto el esbozo particular de la imagen del dios poético de Eguren.

2.3.1 El influjo de la estética panteísta de Schelling

El proyecto estético-poético egureniano mantiene algunos puntos en común con la óptica panteísta formulada por la filosofía de Friedrich von Schelling (1775-1854). Tal como se ha afirmado en anteriores párrafos, dicho pensador alemán es, junto a Hegel y Hölderlin, uno de los supuestos autores del *Systemmprogramm*. En virtud de ello, se considera a este filósofo uno de los precursores románticos de la búsqueda de una Nueva mitología. Aunque es difícil asegurar que Eguren conociera de primera mano el conjunto de la obra filosófica de Schelling, algo que llama la atención es la inusitada cercanía que existe entre el pensamiento estético de ambos autores. Uno de esos puntos

básicos de coincidencia consiste en la relación que se establece entre Dios, la belleza y el absoluto cósmico. A propósito del tema, de la misma forma en que Eguren enuncia en los *Motivos* que Dios es la causa de lo bello en la naturaleza, cabe anotar que también Schelling se decanta por esa idea y encuentra en lo divino la realización concreta y particular de un poder inmanente. En el párrafo 23 de su *Filosofía del arte* (2012), el filósofo alemán dice lo siguiente:

La causa inmediata de todo arte es Dios, pues mediante su identidad absoluta Dios es la fuente de la unificación de lo real y lo ideal en que se basa todo arte. O bien Dios es la fuente de las ideas. Sólo en Dios están originariamente las ideas. Pero sucede que el arte es la representación de los arquetipos y, en consecuencia, Dios mismo es la causa inmediata, la posibilidad última de todo arte. El mismo es la fuente de toda belleza. (Schelling: 42-43).

Según se desprende de la cita, Schelling asume de antemano que Dios es la causa de lo bello. Su argumento consiste en que este aúna, en su identidad con el Todo, las dimensiones metafísicas de lo real y lo ideal. Para el filósofo alemán, el despliegue de lo divino es, también, la fuente primordial del quehacer artístico. El motivo de ello se funda en que las propias ideas del hombre surgen de la gravitación de esta instancia. En líneas generales, los principios expuestos por Schelling guardan ciertas similitudes con los esgrimidos por Eguren en la última etapa de su escritura. Para el vate peruano, según se ha explicado líneas arriba, el arte no hace más que expresar en realizaciones particulares y específicas las formas ideales presentes en el devenir de la naturaleza. Dichas formas ideales o arquetipos surgen como productos de la interacción del hombre con el cosmos, el cual se halla impelido a su vez por la secreta armonía impuesta por la esencia espiritual de Dios. El hecho de que la potencia de lo divino funcione en este caso como el garante del ejercicio estético determina la tarea de su develamiento como una aspiración metafísica fundamental. Dicha empresa se vale del lenguaje poético y del simbolismo que le es propio tanto para condensar

las contradicciones asociadas al ser como para articular una nueva noción de realidad.

Respecto del simbolismo del poema o de la obra de arte, Schelling instituye además un precepto que tiene un impacto capital en la escritura de Eguren: la materia simbólica del arte es la que ofrece y oculta en su seno la naturaleza. De acuerdo a esta tesis, el mundo entero puede entenderse como aquel vasto bosque de símbolos por el que el poeta peregrina en busca de las claves de una revelación suprema. Schelling entiende al ámbito natural como un tesoro de significación primaria. Esta visión de la naturaleza como un hermético cosmos y un libro abierto que invita a ser descifrado, se emparenta lejanamente con las doctrinas esotéricas y reaparece en el trasfondo filosófico del célebre soneto «Correspondances» de Baudelaire. En el caso de Schelling, la noción de una realidad simbólica entra en escena para ligar al esclarecimiento de los conceptos humanos con el esbozo de una especie de orden cósmico. Según esto, en el plano de la naturaleza se entremezclan continuamente las dimensiones de lo subjetivo y lo objetivo, de lo ideal y lo real. Así, frente a la pluralidad y heterogeneidad del devenir, el símbolo constituye la manera en que las cosas se perciben en un sentido unitario.

Ontológicamente, lo simbólico permite la aprehensión finita del caos original y la sutura de la contradicción del ser. Dichas operaciones son la base para la comprensión del Todo y la fuente de un conocimiento privilegiado acerca de la existencia en general. Para el joven Schelling, la racionalidad analítica moderna desdeña al símbolo y no piensa en sus términos. Ella solo insiste en descomponer lo subjetivo y lo objetivo, separándolos irremediabilmente. Como respuesta al dominio de aquella perspectiva, la reflexión del filósofo defiende

entonces la adopción de una mirada más abarcadora, capaz de recuperar la unidad del “alma de las cosas realmente existentes” (die Seelen wirklicher Dinge existieren), y ofrecer así una síntesis de lo real y lo ideal. El vehículo planteado para ese procedimiento es la obra de arte. El discurso estético restituye la vista del Todo y recapitula el simbolismo divino en la naturaleza. De esa manera, se producen nuevos símbolos a partir de los cuales las ideas se hacen presentes y se descubren como reales.

Para Schelling, los símbolos del arte son el fruto de la imaginación creadora. La imaginación (die Einbildungskraft) es una facultad del pensamiento que promueve la síntesis de lo real y lo ideal. Esta fuerza unificadora es convocada por el arte a nivel de su discurso, lo que le permite adjudicarles a las ideas un particular revestimiento material y sensible. Todos los ideales que el pensamiento logra entrever como integrantes de una realidad vivenciada efectivamente por el hombre se fundan en el símbolo. Estos son calificados por el filósofo alemán como “dioses”. En la interpretación schellingiana, las divinidades no son entes antropomorfos ni tampoco voluntades individuales de cuyo poder depende la vida del hombre. Muy por el contrario, se trata de diferentes facetas del absoluto y múltiples manifestaciones de un único substrato divino. Entendidos a partir de las coordenadas descritas, los dioses dispensan sus dones espirituales (la belleza, por ejemplo) y asoman detrás del devenir de la naturaleza. Permaneciendo siempre ocultos para la razón analítica, ellos se manifiestan ante los hombres gracias al lenguaje de la obra de arte.

Según Schelling, el discurso estético-poético plasma los distintos aspectos que implica lo divino y los reconduce a símbolos sagrados. De esa manera, aquella instancia define el orden del mundo y se convierte en el artífice

de una nueva mitología. En los párrafos de la *Filosofía del arte*, Schelling sostiene que “Los dioses de toda mitología no son más que las ideas de la filosofía intuitivas objetivas y realmente” (2012: 20 -21). Esto significa que las fábulas míticas suponen en verdad una representación orgánica y estructurada del absoluto cósmico. Basándose en el proceder ontológico del mito, el arte busca iluminar el impenetrable abismo del ser. Es así que, al evidenciar el bosquejo del absoluto cósmico, el discurso estético mantiene viva la posibilidad de instaurar en el horizonte cultural moderno el regreso de los antiguos dioses huidos.

A nuestro juicio, las reflexiones planteadas tempranamente por Schelling pueden ayudarnos a esclarecer algunos matices que adquiere la poética del dios del poema en el caso de Eguren. A semejanza de la propuesta del filósofo alemán, el pensamiento estético del vate barranquino adopta una postura de alabanza y devoción hacia una naturaleza entendida en su radical esencia divina. Imbuido por un sentir religioso que abraza al mundo en su vitalidad, en los *Motivos* el poeta contempla el infinito con beatitud y declara extasiado ante el misterio nocturno que “en el panteísmo de la noche se esconde un dios” (Eguren 2014b: 138). De la visión sostenida por Eguren se desprende la sospecha de que la belleza del mundo es espiritual y constituye la manifestación de un poder supremo. En la medida que la presencia de lo divino lo envuelve todo, el paisaje se impregna en sí mismo de una cierta aureola sagrada. Así, por ejemplo, el bosque y la campiña circundantes se convierten de pronto en altares vivos donde se oficia la “misa verde de la mañana” (véase, por ejemplo, el poema La dama i).

A nivel ontológico, la poesía de Eguren hace un énfasis en la primacía del ser natural para representar a la divinidad. No obstante, esa mirada se halla sobrepasada por la incontenible y múltiple eclosión del espíritu. Ante las orillas del lenguaje, se yergue un acaecer infinito e inconmensurable. De ese modo, la presentida identidad entre Dios y el cosmos cede su lugar a una visión más amplia, en el marco de la cual la naturaleza se muestra plagada de numerosas representaciones de enigmáticas deidades. El dios egureniano es único, pero se disuelve en un heterogéneo hervidero de dioses. Es tanto la voz que acompaña la música auroral de la mañana (“Nuestra señora de los preludios”), la soberbia encarnación de la bullente vitalidad nocturna (“La reina de la noche”), los astros de sugestiva luz (“Las diosas de las estrellas”) y el rayo destructivo que cae del cielo (“El dios de la centella”). Todas estas presencias, siguiendo la argumentación schellingiana, reúnen lo múltiple del aparecer y condensan distintas realizaciones simbólicas de un mismo absoluto metafísico.

La escritura de Eguren emplaza diversas representaciones de la divinidad no para promover una religión o un sistema de creencias, sino para articular desde el poema una cosmovisión acerca de lo humano. Este procedimiento mitopoético es el que une, a grandes rasgos, los caminos estéticos del filósofo alemán y el poeta peruano. Ambos propugnan un entendimiento más amplio de la existencia y el despliegue del mundo, aunque evidentemente no ensalzan en el proceso a las mismas divinidades. En el caso de Eguren, los dioses conforman presencias que sintetizan y anudan las contradicciones del ser. Ellos animan la realidad circundante y proceden del ámbito, enérgico y dinámico, de la naturaleza. Sumidos en el vértigo del devenir, las divinidades que habitan el paisaje consienten revelarse a nivel del lenguaje a partir de la imaginación

creadora y el ejercicio simbólico de la escritura poética. Así, ellas se yerguen como elementos integrantes de un orden cósmico apenas elucidado por la conciencia humana.

No se equivocaba Silva-Santisteban (1977) cuando veía en los seres divinos y sobrenaturales evocados por el verso de Eguren a los actores metafísicos de un drama innombrado. En el contexto de una naturaleza que se concibe sagrada, los dioses asoman entonces como emblemas de un oscuro poder que acaece continuamente y que actualiza en los sujetos la certeza de estar vivos. El drama del alejamiento y el éxtasis del retorno de estos personajes divinos son los acontecimientos fundadores de la nueva mitología forjada desde el poema. De acuerdo a esta última, la revelación del misterio que define a la existencia está íntimamente ligado a una ruptura del orden establecido. Es ese momento auroral en que la naturaleza enseña sus “causas ignotas”, que se borra la distinción sujeto-objeto auspiciada por el racionalismo y el consecuente despliegue de la belleza sublime subyuga al pensamiento:

Que así viene la noche trayendo
sus causas ignotas;
así envuelve con mística niebla
las ánimas todas.

Y las cosas, los hombres domina
la parda señora,
de brumosos cabellos flotantes
y negra corona.

(Eguren 2014a: 97)

2.3.2 La inspiración neopagana de la poesía de Heine

Si la escritura de Eguren parece dialogar con la filosofía de Schelling, lo mismo parece ocurrir desde la tradición poética romántica con Heinrich Heine (1797-1856). Miembro de una generación posterior a la de Hölderlin, Heine es considerado uno de los últimos representantes del romanticismo lírico en

Alemania. Durante la segunda mitad del siglo XIX, su obra fue bastante leída en Francia e Hispanoamérica. En este ámbito en particular, el hispanoparlante, la recepción de la poesía de Heine llegó a ser muy favorable. Así, hacia las décadas de 1880 y 1890, coincidiendo con los inicios literarios de Eguren, fue traducida al español por el valenciano Teodoro Llorente y el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. En lo que atañe al contexto peruano, Heine fue un autor que llamó la atención de varios escritores destacados. Uno de ellos fue Ricardo Palma, quien, hacia 1867, tradujo algunos pasajes del *Libro de las canciones* (*Buch der Lieder*, 1827) a través de versiones francesas. Otro lector de Heine fue Manuel González Prada, quien le dedicó al poeta alemán un comentario laudatorio en la célebre conferencia que dictó en El Ateneo el 30 de enero de 1886. En este contexto de ávida lectura y entusiasta difusión de la obra heiniana, puede ubicarse también a José María Eguren. La poesía de aquel aparece en escena como una empresa de escritura influenciada no solo por el acendrado lirismo de Heine, sino, además, por su aproximación al mito. Los posibles vínculos entre el poeta peruano y el escritor alemán no han sido ignorados por la crítica. Silva-Santisteban (2016: 40), por ejemplo, afirma que la ambientación medieval de muchos de los textos del vate barranquino, así como su imaginario pródigo en la representación de espacios alejados en el tiempo y en el espacio podrían deberse a una temprana lectura de Heine. Más allá de esa coincidencia puntual, cabe señalar que otro aspecto que parece unir a ambos autores está vinculada al tratamiento de lo divino y a la reivindicación del elemento pagano.

Herederio del proyecto romántico de la Nueva mitología, Heine toma distancia de la tradición judeocristiana en el esfuerzo por encontrar nuevos símbolos capaces de esclarecer el misterio de lo humano. En el marco de esa

búsqueda estética, la escritura de este poeta asume un rechazo visceral a la visión del mundo pregonada por el catolicismo, pero también se desmarca del cientificismo positivista y de los valores imperantes en la sociedad burguesa. En vez del horizonte de sentido de la religión y de la ciencia, el discurso de Heine abraza con ardor el mito pagano precristiano. De ese modo, su mirada poética oscila en clave nostálgica entre el melancólico fervor hacia el panteón grecolatino y la esperanza en el renacer de los viejos dioses germánicos. Para Heine, los dioses griegos y germanos son el emblema de la emancipación de la existencia humana. Aquellas divinidades vencidas históricamente por el cristianismo encarnan símbolos de una potencia de significación más acorde con las pulsiones inscritas en el cuerpo y el goce irrestricto de la vida. Se trata de figuraciones de esa suerte de “sensualismo” dionisiaco que, según explica el propio Heine en los *Espíritus elementales (Elementargeister, 1837)*, habría sido combatido y reprimido por el “espiritualismo nazareno” impuesto por la doctrina cristiana. Durante la etapa de su militancia en el sansimonianismo, el joven Heine suscribe estas ideas acerca de los dioses antiguos. Así, el advenimiento de aquellas deidades se convierte en el signo de una ruptura con el orden establecido, cuyo acaecer antecede a la revolución política y social.

El vínculo entre el regreso de los dioses antiguos y la disolución de los pilares del orden social burgués conducen al poeta alemán a imaginar como un hecho inevitable la caída del Dios judeocristiano. Gran parte de ese presentimiento apocalíptico alimenta una postura según la cual el devenir histórico del hombre ha de caer nuevamente bajo los designios del mito. Tanto la certeza de la debacle de Dios como la violenta restauración de las divinidades paganas se hallan plasmadas en varios textos de Heine. Uno de ellos es el

poema titulado «El crepúsculo de los dioses» (Götterdämmerung), que data de 1822. En esta pieza poética, Heine evoca la muerte de Dios y la pérdida de su trono celestial por el terrible linaje de los titanes griegos. En medio de la noche del mundo, los otrora vencidos por Cristo y los Olímpicos reaparecen caracterizados por un perfil amenazante. Ellos emergen del abismo de la tierra y se alzan furiosos, dispuestos a cobrar revancha. Exclama entonces el poema aludido:

¡Oh, tu dolor comprendo, Madre Tierra!
Veo el ardor que abrasa tus entrañas,
la púrpura que vierten tus mil venas,
el torrente de llamas, humo y sangre
que de tu herida abierta, impetuoso, brota...
Contemplo a los protervos titanes, hijos tuyos,
esa estirpe ancestral; de lóbregos abismos
salen blandiendo antorchas encendidas...
A las gradas de hierro se encaraman, furiosos,
prestos para asaltar el firmamento...
Los siguen tenebrosos geniecillos
que con estruendo rompen las estrellas de oro;
con mano audaz desgarran la áurea cortinilla
del divino sagrario; en llanto se deshace
la devota legión angelical;
Dios en el trono, pálido, se arranca
la corona y se mesa los cabellos...
(Heine 2015: 166)

Tal como se aprecia, la imagen final del texto heiniano es bastante sugestiva respecto del triunfo de los dioses paganos. En el clímax del ocaso, los seres mitológicos desterrados por la fe cristiana (enanos, duendes y titanes) vencen a los ángeles custodios del cielo. Una vez tomado por asalto el firmamento y destruido el viejo cosmos establecido por el cristianismo, “un clamor recorre el universo” y, entre grandes temblores, “la noche inmemorial todo lo envuelve” (Heine 2015: 167). Para el poeta alemán, la caída de Dios realiza el destino universal de la muerte, aquel hado funesto que atosiga a la existencia de los hombres. Al mismo tiempo, dicho suceso posee una envergadura cósmica,

ya que precede a la restauración de los orígenes arcaicos. En el poema de Heine, el combate final entre los dioses paganos y cristianos se resuelve a favor de la oscuridad nocturna. Aquella linde viene a representar el espacio en el que el mito y la razón, así como la leyenda y la historia, se confunden mutuamente. Con su arribo, los viejos dioses inauguran un nuevo horizonte de sentido. En este se desestabilizan los valores y los presupuestos que sostienen la racionalidad hegemónica imperante.

En su nostalgia neopagana, Heine arguye que la revolución y el cambio social se hallan vinculados al definitivo destronamiento del dios cristiano. En su reemplazo, quienes asoman en primer plano son los fantasmas de los antiguos dioses, que traen violencia, destrucción y muerte; pero que también restituyen la belleza y el éxtasis de la vida. Un aspecto interesante de la perspectiva heiniana es que estos dioses que han de volver nunca se han ido realmente. Al condensar las energías vitales del cuerpo y el impulso de lo dionisiaco en el hombre, ellos movilizan una firme resistencia a la afirmación mortificante del espíritu. Los dioses existen como reflejo de lo indiscernible e inabarcable del sujeto. En consecuencia, su advenimiento representa una especie de constante mítica que va más allá de las idas y venidas de la historia.

En un relato de 1853 titulado *Los dioses en el exilio (Die Götter im Exil)*, el autor dialoga con la idea apuntada cuando afirma que los integrantes del panteón clásico no fueron completamente derrotados por Cristo. En vez de ser aniquilados, ellos obtuvieron con el auge del cristianismo una nueva existencia como espíritus demoniacos y diabólicos. En consecuencia, incapaces de ser desenmascarados en su engaño, se vieron reducidos a meras encarnaciones del mal. En su relato, Heine plantea que los viejos dioses no desaparecieron,

sino que fueron condenados a vagar en el exilio entre los bosques, los parajes desolados y la remota geografía campestre. Así, el resultado final de aquel proceso descrito es que los dioses poseen un carácter auténtico y primigenio que los opone a la cultura moderna. Al margen de la civilización industrial y burguesa, ellos encarnan un poder existencial que amenaza con volver. Sin embargo, de manera paradójica, esta otra fuerza también se encuentra sometida al trance mortal de la agonía y la debacle.

Una visión más optimista respecto de los dioses huidos aparece en los textos en prosa que datan de la época de juventud de Heine. En este periodo, el escritor alemán ubica a las divinidades paganas en un reducto inaprehensible para la razón y, en ese sentido, las observa habitando el ámbito de la naturaleza. En el ensayo *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1835), Heine plantea el estatuto natural de los dioses basándose en los postulados de la *Naturphilosophie* de Schelling. Según su lectura, el mundo condensa la manifestación global de lo divino y constituye el escenario donde se percibe con mayor claridad la presencia simbólica de las múltiples apariciones de aquel. A la luz de tales ideas, se concluye entonces que los dioses están ligados al devenir natural. Asimismo, se asume que en dicho ámbito se encuentran atesorados los signos anunciadores de su regreso.

Según explica Williamson (2004: 116), Heine valora positivamente la reflexión schellingiana, ya que reconoce en ella un planteamiento revolucionario. De algún modo, la filosofía de Schelling condensa una sistematización del panteísmo, la supuesta religión original del antiguo pueblo germano. Esta perspectiva religiosa es, según Heine, la que eventualmente ha de suceder y

reemplazar al discurso de la fe cristiana. Bajo el influjo panteísta, se augura el rompimiento del signo opresor de la Cruz. Entonces los viejos dioses volverán a manifestarse ante los mortales y recuperarán su antigua posición dominante en el mundo. El retorno evocado no atañe únicamente a los olímpicos, sino también a los dioses germánicos. Por ese motivo, al caer el velo que los cubre, “(...) Los viejos dioses de piedra se levantarán entonces de sus cascotes y se limpiarán de los ojos el polvo milenario, y Thor, con su martillo gigantesco, saltará por último y machacará las catedrales góticas” (Heine 2008: 208).

Si comparamos la óptica plasmada por Heine con respecto a lo afirmado por la poesía de Eguren, podremos notar enseguida el perfil transgresor y disidente del dios poético del vate barranquino. Si bien Eguren no persigue la vuelta de los dioses griegos, tal como aparentemente obsesiona a Hölderlin y también despierta un melancólico fervor en Heine, cabe señalar que, a semejanza de este último, la postura del primero insiste en asociar al dios por venir con la instancia indomable de la naturaleza. En lo concerniente a los versos egurenianos, la nostálgica certeza acerca del retorno de los dioses se halla también presente, solo que se tiñe tanto de paganismo como de panteísmo. En el abordaje del tópico citado hay una importante cuota de paganismo en la medida en que dicho acontecimiento parece tener como protagonistas a las divinidades precristianas de la Europa céltica, nórdica y germánica. Por su parte, puede hablarse al mismo tiempo de un eco panteísta en tanto que lo divino asoma como un poder inmanente que atraviesa, impulsa y anima a la naturaleza en su conjunto.

En general, los dioses a los que alude la poesía egureniana obedecen a esta doble determinación que los liga a un pasado remoto y a las márgenes de

la civilización moderna. En el marco de esa configuración, se repite el gesto romántico heiniano que hace de los dioses oscuras fuerzas ajenas a la racionalidad, que avasallan, sobrepasan y estremecen a la conciencia del hombre. En su encendido vitalismo, Eguren se aleja de González Prada, quien en su juventud abogaba por el retorno de los dioses griegos como símbolo de la restauración de la belleza ideal y sublime.

Arte pagano, flor nativa de la Grecia,
ven resurge en el erial de lo deforme y lo prosaico;
ven y embalsama con tu aliento
las nauseabundas purulencias de la vida.
El mundo clama por el néctar de los Dioses,
pide un nuevo y glorioso renacer del Paganismo.

(González Prada 1940: 124)

A diferencia del autor de *Exóticas*, es necesario aclarar que el vate barranquino no se ve seducido por los ecos parnasianos y la nostalgia neoclásica⁵. Más allá de la retórica de esos discursos, nada ya le dicen las viejas deidades del Olimpo. Estas últimas antes que reaparecer en la vista encantada del mundo, son reemplazadas por nuevos dioses. Estos surgen de la naturaleza y obedecen únicamente a los designios de la imaginación evocadora del poeta.

Lo específico de la poética egureniana parece ser la imagen de un poder divino que de modo indescifrable está presente en el mundo y constantemente

⁵ Según ha aclarado Delhom (2006), el pensamiento religioso de González Prada es harto complejo. Este es decididamente anticristiano, pero, en diferentes etapas de la obra del autor, coquetea con visiones que van desde el paganismo hasta el ateísmo más radical. En su juventud, González Prada reniega de los dogmas del catolicismo a los que juzga como un lastre para el progreso. En cambio, sigue la estela del parnasianismo y celebra a los dioses olímpicos, en quienes reconoce los símbolos de una belleza auténtica y sublime. Más tarde, por influencia del historicismo de Renan y el anarquismo de Proudhon, el escritor peruano suaviza su postura frente a Cristo al que valora como un reformador social. Al mismo tiempo, adopta además el positivismo de Comte y a la luz de aquel dedica encendidas loas a la ciencia, la razón y la fraternidad universal. Según Delhom, un credo materialista y agnóstico ocupa un lugar importante en los últimos versos del autor. En este otro momento de la obra de González Prada, la debacle del dios judeocristiano anima un fervor cuasi religioso por el conocimiento científico. Dicho discurso declara su triunfo frente a las supersticiones cristianas. Así, se concibe como el verdadero redentor de una humanidad sumida en la orfandad y la ignorancia: "Mas si hoy los Dioses de la fe cristiana / decrépitos caminan a morir / ¿Quién nuestro paso alumbrará mañana? / La Ciencia, el solo Dios del porvenir" (González Prada 1938: 117). Nótese que, pese al común gesto anticristiano, la devoción positivista del autor de *Páginas libres* es diametralmente opuesta a la de Eguren. Para la escritura del vate barranquino no es la ciencia, sino la poesía la que promete la salvación espiritual del ser humano.

declara su advenimiento al dominio de la presencia. El tópico aludido incluye por igual tanto a un ente huidizo y fantasmal como el “dios cansado”, como también a seres sobrenaturales que se yerguen de improviso en medio de la soledad nocturna como “la reina de la noche” o las “diosas de las estrellas”. Detrás de tales enigmáticas figuraciones, asoma, a grandes rasgos, la idea de un dios que sobreviene y perturba a su paso el orden establecido. Se trata, en efecto, de una constante que tiene muy poco que ver con la retórica del duelo y la melancolía ante la trágica debacle del dios cristiano, y que, antes bien, da cuenta del surgimiento de una dimensión significativa bastante novedosa. Contra el tedio y el desencanto imperantes en el mundo moderno, la aparición del dios poético de Eguren se confunde con el vasto palpitar de la vida en el cosmos y su esplendor excede a la orilla del lenguaje. A causa de la extrañeza y misterio que le ataña, la presencia de esta divinidad desafía toda instancia de conocimiento. De cierto modo, puede decirse que el dios es de origen bárbaro y de carácter irrepresentable. Ello confirma un aspecto previamente destacado por la obra de Heine: hay un poder ignorado por la razón y la ciencia que habita la montaña, el campo y el bosque. Dicho poder arcano y singular permanece invisible, y en cualquier momento amenaza con irrumpir en los linderos de la civilización moderna.

En este punto entra a tallar el tema del retorno de los dioses. Para Eguren, el discurso romántico estructurado en torno a la espera del dios que ha de venir deja de ser solo una ensoñación nostálgica para convertirse en una posibilidad real. En este caso, el regreso del dios se reviste de cierta violencia y supone una situación amenazante. Al mismo tiempo que lo anterior, vale precisar que aquel episodio de la llegada del dios ostenta un estatuto estético-poético que lo

convierte en instaurador de la belleza redentora y el encantamiento del mundo. Los dos escenarios contradictorios afines al retorno de los dioses se complementan entre sí y hallan un lugar en los versos de Eguren. Así tenemos, por un lado, el estruendoso aviso de muerte que instala el devenir y cuya luz fulminante insta a mirar a las estrellas con más detenimiento en el poema «El dios de la centella»:

Como el caldeo mira
el mundo de la estrella;
que es dueño del espanto y de la ruina
el dios de la centella.
No duermas al peligro
que la Natura encierra;
indaga; que en la sombra el dios fatídico
encenderá la Tierra.
(Eguren 2014a: 134)

Por otro lado, se encuentra también el misterio sagrado de un “dios campesino” que se revela en el paisaje natural inspirando fervor y alabanza entre todos los seres vivos (sean animales u hombres).

Ya tiernas, livianas
por los viejos caminos huían
del cuerno de caza.
Luego en la montaña
al oculto dios campesino
oraban, oraban.
(Eguren 2014a: 158)

Tal como se advierte, en la poesía de Eguren se evoca una y otra vez la vuelta triunfal de los dioses de la naturaleza al mundo delimitado en términos finitos por la razón moderna. Ese acontecimiento genera cierta inquietud, temor y angustia, pero también moviliza un estado de fascinación y maravilla a nivel de la escritura.

En la poética de Eguren, el regreso de lo divino es un hecho prodigioso que divide a la conciencia humana entre la contemplación de la belleza y el

abismo del éxtasis. Aquella dualidad y ambivalencia experimentadas parecen configurar en esta obra el designio abrumador y singular de lo sagrado. Impactada y sobrecogida por la vuelta de los dioses, la escritura de Eguren apela a los símbolos del discurso mítico pagano. Sin embargo, lo que orienta a esta empresa no es tanto el esfuerzo por revivir a los antiguos dioses helénicos como el anhelo por articular un fundamento último para la existencia del hombre.

El poeta peruano ansía penetrar en lo más prístino y auroral del ser. Esta apuesta radical empuja a su discurso ir un paso más allá de Heine y la Naturphilosophie de Schelling. En el marco del esfuerzo por aprehender el inagotable palpitante de la vida, el poeta ensaya una distancia crítica que lo aleja tanto del referente griego como cristiano. Tal como se demostrará en su momento, esa maniobra discursiva obedece precisamente a lo inédito e incontrastable de la intuición metafísica que la atraviesa. Para el poeta peruano, el paganismo se presenta en bloque como una “religión natural” que hace posible una “afirmación espontánea de la vida” (Maresca 2005: 14). Sin embargo, al ser esta potencia irrepresentable, su discernimiento no coincide con el fervor inspirado por los antiguos dioses del Olimpo. Eguren es pagano, pero no neoclásico. Por ese motivo, en las subyugantes e indomables fuerzas de la naturaleza, su poesía descubre el auténtico testimonio del poder cósmico vertebrador de la existencia. Guiado por ese hallazgo, el vate barranquino observa arribar desde el ámbito natural a los dioses y, en contra de lo establecido por la cultura, interpreta en su retorno la manifestación de aquello que permanece ignorado acerca de la existencia humana.

2.4 Balance provisorio

Una vez revisados los antecedentes filosóficos y literarios de Hölderlin, Schelling y Heine, estamos en condiciones para entender a cabalidad el sentido de la apuesta egureniana por un dios poético. De un modo semejante al temprano romanticismo alemán, el vate barranquino acude a la idea de un principio estético-poético capaz de instituir una significación mítico-simbólica del mundo como parte de una salida al drama de la muerte de Dios. Este episodio en concreto coincide a nivel de la cultura con el descrédito de la religión y la debacle de la fe cristiana en una sociedad cada vez más secularizada. Si seguimos a Nietzsche, la muerte de Dios supone la antesala histórica del nihilismo: el triunfo de la nada a causa del agotamiento del pensar metafísico surgido en la modernidad bajo el predominio de la razón ilustrada y la episteme científica. En el caso de la tradición poética romántica, aquel hecho en cuestión se interpreta como el acontecimiento responsable de la crisis de sentido que aqueja al hombre moderno. Sus implicancias son la orfandad de la existencia, la pérdida de la belleza, el desencantamiento del mundo y la disolución del orden cósmico. Al parecer, la escritura poética de Eguren reacciona justamente en contra de la aciaga estela de incertidumbre dejada por la muerte de Dios. Por oposición a esa trágica sombra de un dios en declive, se atisba un nuevo principio existencial encarnado por el dios poético. Este anuncia su advenimiento. Asimismo, instaaura el bálsamo de la belleza y la fantasía creadora en un mundo que ha perdido ya toda aureola de significación sagrada.

La toma de distancia del cristianismo oficial, el abordaje de la muerte de Dios y el desarrollo del dios poético son operaciones de sentido que atraviesan la escritura poética de Eguren. Según nuestra interpretación, uno de los hitos

inaugurales de este proceso se encuentra establecido en el poema «El dios cansado». Tal como lo han elucidado diferentes investigadores, este texto materializa la ruptura con el pensamiento cristiano. En él se ofrece un retrato, entre irónico y nostálgico, de una divinidad suprema y monolítica, que, como la judeocristiana, ha dejado de alimentar la fantasía poética. Definido por su indiferencia, incapacidad y fatiga, el dios cansado yace al margen de la esencia creadora de la vida. Así, su figura constituye un testimonio de la muerte de Dios, cuya secuela más terrible es el desencantamiento del mundo: “Continúa ignorado / por la región atea; / y nada crea / el dios cansado” (Eguren 2014a: 101).

Acompañando al dios cansado, otra figura que preside el crepúsculo de lo sagrado en la poesía de Eguren se halla en «La diosa ambarina». En este otro texto hace su aparición un ídolo de ámbar que reposa en una hornacina y que es objeto de culto clandestino por parte de un grupo de vampiros. A nuestro juicio, aquella deidad venerada en el poema atesora también otra representación de la muerte de Dios. Según esta lectura, la diosa ambarina no ofrece en verdad ninguna trascendencia, sino que, desconectada de la pura potencia del vivir, ratifica con su luz aciaga la certeza de la nocturna debacle. La diosa ambarina se trata, pues, de una divinidad fúnebre y mortificante. Ella únicamente inspira agónico fervor en una humanidad degenerada y corrompida como la que se sugiere en el poema a través de la imagen de los vampiros decrepitos.

Por oposición a la melancolía que rodea al dios cansado y a la diosa ambarina, lo que se destaca en la obra egureniana es más bien el advenir del dios poético. Bajo un halo terrible y seductor, este trae consigo la adoración de la belleza cósmica y el develamiento de la esencia espiritual de la vida. En la

perspectiva de Eguren, el dios poético se insinúa como la anónima y esquiva encarnación de la potencia singular del ser. Entrevisto en la extrañeza y el misterio que le atañe, este poder no admite una faz en específico, sino que se desdobra en una serie de múltiples y variadas representaciones, todas las cuales apuntalan una visión cósmica y espiritual de la existencia. De acuerdo a la hipótesis a sostener, el dios poético de Eguren se halla del lado del mito pagano precristiano, mientras que, en un nivel propiamente ontológico, se confunde con las oscuras fuerzas de la naturaleza. Formulado a partir de esas coordenadas, el misterioso acaecer de esta divinidad sitúa el inagotable e infinito palpar de la vida. Asimismo, visibiliza una y otra vez la secreta armonía detrás de su despliegue.

El dios poético de Eguren nombra el éxtasis de lo irrepresentable. Así, la luz redentora que prodiga esta instancia se opone a la angustia generada por el “Dios antiguo” (el del Antiguo Testamento bíblico), aquel personaje cuya implacable “sentencia” de muerte asoma como fuente de culpabilidad en el poema «Lied IV». En similitud con el dios poético de Heine, el principio divino actualizado por Eguren irrumpe desde las márgenes de la cultura hegemónica. De esa manera, instaura una estela de encantamiento que se nutre de las fantasías del medioevo, los cuentos de hadas, el folclor germánico y el imaginario de las antiguas civilizaciones bárbaras. Articulado mediante la síntesis del mito pagano y la religiosidad panteísta, el dios venidero se anuncia bajo un rostro múltiple y fragmentario. De ese modo, su apelación determina la forja de un conjunto de símbolos a través de los cuales se expresan todos aquellos aspectos innombrados de la existencia humana.

En lo que resta de este trabajo, nos enfocaremos en las particularidades que exhibe la asunción de la poética romántica del dios del poema por parte de Eguren. En el marco de ese abordaje, lo que nos interesa desentrañar en términos generales son las diversas figuraciones simbólicas que adopta este principio estético-poético al interior de la cosmovisión construida por el vate barranquino. Debido a la amplitud y la complejidad que implica esa tarea, solo tomaremos en cuenta el análisis de algunos textos en concreto en los que se asiste a la aparición de un personaje claramente identificado como divino o sobrenatural. A partir del examen propuesto, trataremos de distinguir, en primer lugar, los múltiples procedimientos enunciativos asociados al desarrollo de la poética del dios del poema. En segundo lugar, estudiaremos el modo en que la escritura de Eguren plasma y recrea una especial concepción de la poesía ligada al misterioso acaecer de lo divino. Por último, intentaremos ofrecer algunas claves para vislumbrar cómo el súbito advenimiento del dios por venir a la escena del mundo consolida, a nivel discursivo, el esbozo de una cosmovisión y una mitología poética propias, centradas en la comunión del hombre con una instancia de lo sagrado.

CAPÍTULO 3

EL ADVENIMIENTO DEL DIOS POÉTICO EN LA POESÍA DE EGUREN

En su abandono de toda nostalgia cristiana, su interés en los dioses paganos y su devoción espiritual por la belleza del cosmos, la escritura de José María Eguren evoca, desde coordenadas de sentido muy particulares, la figura romántica del dios del poema. Entre los varios motivos que hacen especial el desarrollo de este tópico en la obra del poeta peruano se encuentran la conjugación ecléctica de una sensibilidad religiosa afín al panteísmo y al paganismo; la convocatoria de referentes culturales y mitológicos ajenos a la tradición clásica; y la significación mítica-simbólica otorgada al advenimiento del dios poético. Respecto de este último asunto, en los versos egurenianos cabe advertir un procedimiento discursivo que radicaliza la apuesta estética formulada por el temprano romanticismo alemán y, en especial, por la poesía de Friedrich Hölderlin. Según este enfoque adoptado por Eguren, la súbita aparición del dios del poema se percibe como un acontecimiento sagrado instaurador de belleza, misterio y encantamiento. El abordaje de dicho acontecer trasciende lo temático

e impulsa, a nivel de la escritura, el despliegue de una peculiar estrategia de sentido. Ella expresa el absoluto cósmico entrevisto en el devenir y afirma una novedosa concepción de lo poético basada en el discernimiento simbólico del misterio del mundo.

En el presente capítulo nos interesa estudiar justamente este aspecto de la mirada poética egureniana en los términos de una maniobra desplegada a nivel de la praxis enunciativa. Para comprender las implicancias estéticas de la misma, primero aclararemos el concepto de praxis enunciativa a partir de los aportes teóricos de la semiótica tensiva. Luego, tomando como base el análisis de algunos textos representativos, trataremos de esclarecer los procedimientos semióticos por los cuales el advenir del dios poético determina en la escritura de Eguren el desarrollo de una cosmovisión en la que la conciencia humana se libera de las ataduras de la razón y comulga con una realidad sagrada a través de la belleza.

3.1 la enunciación y la praxis enunciativa

El entendimiento de la praxis enunciativa es un hecho ligado al del concepto de enunciación. Históricamente, la enunciación constituye una categoría analítica que nace en el seno de la lingüística saussuriana y que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, posee una gran importancia en el seno de las discusiones semióticas. Para la semiótica de la escuela francesa - aquella representada por los nombres de A.J. Greimas, Claude Zilberberg y Jacques Fontanille -, la enunciación es planteada como la instancia que se encarga de generar sentido a través del discurso. Así, este ámbito viene a ser el responsable tanto del valor otorgado a los enunciados como de la articulación y el despliegue de los mismos. Según lo formulado por la semiótica tensiva, la enunciación constituye un acto

de lenguaje, pero también implica una toma de posición ante el propio discurso. Así, definido en esos términos, el plano enunciativo puede describirse a partir de dos procedimientos que discurren en paralelo y que son complementarios entre sí: la *predicación existencial* y la *asunción*. Del lado de la predicación existencial, se ubican las presencias de los enunciados y las modificaciones sufridas por el campo de presencia en general (Fontanille 2001: 232). Por su parte, del lado de la asunción se identifican las distintas maniobras por las cuales, a nivel del propio discurso, se efectúa una toma de distancia respecto de los enunciados (íbidem).

A lo largo de nuestro estudio, vamos a enfocarnos en el rango de la primera de las operaciones antes mencionadas (la predicación existencial). A partir de ello, vamos a apelar en el análisis al estatuto de la enunciación en tanto que praxis. En este caso, por praxis enunciativa se entiende la instancia a cargo de la manipulación de los modos de presencia y existencia en el discurso. A causa de esa particular funcionalidad, se adjudica a ella la aparición y la desaparición de los enunciados, así como de las formas semióticas en el campo discursivo (Fontanille 2001: 234). La dinámica de la modalización de la presencia es un hecho que responde íntimamente a las estrategias de sentido dispuestas por la enunciación en acto. En esa medida, dicha operación también se encuentra determinada por el particular ejercicio de la praxis enunciativa. Solo a partir del examen de la dimensión en acto de un discurso resulta posible identificar el modo en que este se vincula con otros discursos. Por ese motivo, a esta dimensión se acude en el intento por esclarecer las diferentes maneras en que una manifestación simbólica como la poesía interactúa con el archivo de la cultura, ya sea convocando o declinando ciertas presencias contenidas en ella.

En términos generales, la praxis enunciativa dispone las presencias en el discurso y lo hace siguiendo unas pautas que pueden discernirse a través del análisis semiótico. Al respecto, Fontanille (2001) menciona dos movimientos involucrados en el despliegue de las presencias: un arco de *potencialización* y otro de *actualización*. Mediante el primero se inscribe una forma o contenido en el archivo de la cultura. Por su parte, a través del segundo movimiento se trae a la vigencia una forma o contenido ya previsto en la esfera de las realizaciones discursivas. Potencialización y actualización se conjugan al mismo tiempo en todo discurso en acto. Así, cualquier enunciación archiva una forma o contenido a la vez que vuelve a presentar otra ya inscrita en el ámbito de la cultura.

La idea sostenida por la denominada semiótica tensiva⁶ consiste en que el discurso es un campo conflictivo donde puede darse el simultáneo establecimiento de distintas presencias aparentemente desvinculadas, excluyentes o antagónicas. Sin embargo, lo interesante es que esta misma dinámica origina el advenir de la novedad, el cambio o la reformulación de los valores, las representaciones y las matrices culturales. Fontanille (2001: 237) señala que el dominio de la praxis enunciativa es el de la “memoria cultural” y el de los “esquemas semióticos”. Esto quiere decir que ella interviene articulando y rearticulando un sinnúmero de principios de significación. De alguna manera, lo que se denomina *visión del mundo* no es más que el resultado discursivo del ejercicio de una determinada praxis. Así, a una estrategia de organización de las

⁶ En adelante, entenderemos bajo el nombre “semiótica tensiva” a los desarrollos teóricos de Claude Zilberberg y Jacques Fontanille, quienes postulan un modelo tensivo para comprender los procesos generadores de significación en el discurso. Algunos de los aportes más importantes de la “hipótesis tensiva” se hallan condensados en *Éléments de grammaire tensive* (2006) y *Sémiotique du discours* (1998) escritos por Zilberberg y Fontanille, respectivamente. Ambas obras han sido traducidas al castellano por Desiderio Blanco, a quien se debe la difusión de esta corriente semiótica en el Perú.

presencias y de la interacción entre las mismas le corresponde una específica escena del sentido.

La descripción de las varias operaciones por las cuales la praxis esboza un conjunto de posibilidades significativas da cuenta del despliegue de distintos grados de presencia. Estos, según la semiótica tensiva, definen una manera de estar visibilizado por el discurso y, por lo tanto, son interpretables como equivalentes a *modalidades de existencia*. Fontanille (2001) distingue cuatro modos a saber: *potencializado*, *virtualizado*, *actualizado* y *realizado*. Los dos primeros, potencializado y virtualizado, se hallan inscritos en el gran arco de potencialización que parte del archivo de las realizaciones discursivas y se proyecta hacia otras escenas del sentido. En cambio, los otros dos restantes, el modo realizado y actualizado, señalan el camino inverso y atañen más bien a las presencias que advienen al campo de las efectuaciones discursivas.

De manera más específica, Fontanille explica que el modo realizado es uno de los polos dominantes de la praxis enunciativa. Su ámbito es, en sí mismo, el centro del campo discursivo. En él la enunciación “hace que las formas del discurso se encuentren con una realidad, realidad material del plano de la expresión, realidad del mundo natural y del mundo sensible en el plano del contenido” (2001: 239). En las antípodas del modo realizado se encuentra el modo virtualizado. Este se halla definido como un telón de fondo para las operaciones de la praxis enunciativa y, en esa medida, aloja las magnitudes que sirven de soporte al funcionamiento de las figuras del discurso (íbidem). A medio camino entre lo virtualizado y lo realizado, se ubica el modo actualizado que contiene las formas dadas a su realización en el discurso (Fontanille 2001: 232). Por su parte, entre el modo realizado y virtualizado se encuentra el modo

potencializado. En él se constituyen los tópicos o motivos aludidos por la enunciación y que inscriben una particular escena del sentido (Fontanille 2001: 239).

De acuerdo con los postulados de la semiótica de Fontanille, los cuatro modos de existencia anteriormente establecidos se ven desplegados al mismo tiempo por efecto de la praxis enunciativa. Esto significa entonces que la realización de una presencia implica la potencialización de otra. A su vez, la virtualización de una presencia se corresponde también con la actualización de una segunda y el ingreso de esta última al campo discursivo. El proceso instalado por estas operaciones es denominado por Fontanille como *devenir de los objetos semióticos*. Este obedece a ciertas regulaciones también adjudicables a la instancia de la praxis enunciativa. Según Fontanille, los modos de existencia interactúan entre sí en el discurso. A partir de esa dinámica se articulan varias tensiones que dan pie a una serie transformaciones de las presencias convocadas. En primer lugar, el tránsito de la realización a la potencialización se llama *declive*. En segundo lugar, el paso de la potencialización a la virtualización se conoce como *desaparición*. En tercer lugar, el ingreso de una presencia virtualizada al ámbito discursivo se denomina *emergencia*. Por último, la efectuación de una presencia actualizada se define como una *aparición*. El declive, la desaparición, la emergencia y la aparición son distintas operaciones surgidas de la convergencia y la articulación de los modos existenciales. Un detalle interesante a tomar en cuenta es que la concatenación de tales procedimientos son indicativos del tipo de estrategia de sentido asumida por la praxis enunciativa.

En este punto, es necesario precisar que los modos existenciales también mantienen entre sí una relación tensional. En virtud de esa asociación, Fontanille y Zilberberg establecen cuatro transformaciones fundamentales de los objetos semióticos: *revolución*, *fluctuación*, *reorganización* y *distorsión*. En primer lugar, la aparición de una forma y la consecuente desaparición de otra instituye en el discurso una *revolución semiótica*. Este es el caso, por ejemplo, de aquellas prácticas culturales que persiguen la destitución de una forma realizada y el surgimiento de otra completamente novedosa que viene a sustituir a la primera. En segundo lugar, el vaivén entre la aparición y el declive da como resultado una *fluctuación*. Al respecto, lo que se instaura es el flujo permanente y constante de un contenido significativo, pero a costa de su circunscripción a formas que resultan diferentes y que se alternan unas con otras en antagonismo. En tercer lugar, la tensión entre una forma emergente y el surgimiento de un nuevo contenido genera una *reorganización*. Dicho contrapunto adapta un contenido no previsto a las formas previamente existentes, lo que altera o vuelve a poner en debate “las relaciones entre los primitivos culturales y el sistema” (Fontanille 2001: 241). En cuarto y último lugar, la emergencia de una forma en correlación con el declive de otra produce una *distorsión*. El ejemplo que propone Fontanille para entender dicha operación está representado por los mecanismos de los tropos de lenguaje. En ellos se actualiza un contenido aparente o figurante que se condice con su contenido figurado. Este proceder reinterpreta los términos convocados y potencializa una comprensión distinta de lo enunciado (Fontanille 2001: 240).

3.2 La praxis enunciativa asociada al dios del poema en Eguren

Una vez planteada la exposición teórica acerca de la praxis enunciativa y los procedimientos semióticos asociados a esta (el despliegue de los modos de existencia y las transformaciones tensivas), podemos precisar mejor, a continuación, la estrategia de escritura asociada al dios del poema en la perspectiva de Eguren. Según nuestro análisis, lo que lleva a cabo la producción lírica egureniana a nivel temático es el abordaje de ciertos tópicos de cariz romántico y decadentista, tales como la exaltación de la belleza, la muerte de Dios, el mito pagano, la evocación de lo sobrenatural y la presencia del misterio. Más allá de las imágenes aludidas, lo que se inscribe en el trasfondo del discurso lírico de Eguren es la presencia del dios poético. Esta última instancia condiciona una particular dinámica de enunciación a partir de la cual emerge una visión sagrada del cosmos que afirma una nueva imagen de lo divino, establece una crítica al discurso hegemónico racionalista y formula una vía de trascendencia del hombre a la luz de la palabra poética. La compleja apuesta de sentido antes descrita se desarrolla en el marco de una praxis enunciativa poseedora de un notable carácter doble. Ella se compone, por un lado, de un procedimiento de distorsión y, por el otro, de una revolución semiótica.

En cuanto a la revolución, esta maniobra enunciativa realiza una presencia (aparición) al tiempo que virtualiza otra (desaparición). En lo tocante a la poesía de Eguren, tal operación permite declinar la racionalidad científicista, la fe cristiana y la tradición cultural grecolatina. A partir de esa triple ruptura, se asumen desde el poema las consecuencias metafísicas de la muerte de Dios. Paralelamente, a manera de un reverso crítico, se extrae también de aquel aciago acontecimiento una perspectiva novedosa que redefine por completo la

propia idea de divinidad. Las primeras muestras del enfoque asumido por el poeta se manifiestan en el plano del discurso lírico. Lo que ocurre en este punto es que la cosmovisión cristiana se virtualiza, mientras que la providencial figura del Dios todopoderoso se sumerge en las sombras de una noche fúnebre. Esta maniobra se plantea, por ejemplo, en «El dios cansado». En dicho texto se asiste a la melancólica representación de un dios exiguo y decadente, el cual, condenado a un absurdo trajín, no crea nada y se mantiene totalmente desconectado de las penas que agobian al mundo de los hombres. Producto de ello, revela un aire fantasmal que se traduce en una completa obsolescencia:

Reinante el día estuoso,
camina sin reposo
tras los inventos
y pensamientos.

Continúa, ignorado
por la región atea;
y nada crea
el dios cansado.

(Eguren 2014a: 101)

Por oposición a este escenario de debacle y orfandad acaecida a causa de la agonía de Dios, la enunciación poética de Eguren actualiza la imagen de una noche sagrada en la que las huellas de una faz singular de lo divino son discernidas por la palabra vidente del poeta. En esa oscuridad que preside la ruina del mundo civilizado, aparece un nuevo dios que se afinca en la instancia de la naturaleza. Es esta dimensión de lo natural donde se percibe un misterio innombrable y se descubren las señales de un arcano principio redentor.

Para Eguren, la silueta divina asomada tras el esplendor de la naturaleza se contrapone a la decrepita figura del dios cristiano. Definido por un carácter excesivo e indiscernible, este otro dios rehúye al lenguaje y se intuye como la causa primera de la belleza del cosmos. A nivel discursivo, la esencia espiritual

de lo divino se insinúa portadora de la energía indomable de la vida que trastoca el orden de lo simbólico. De ese modo, entrevista bajo un halo subyugante y terrible, su advenir es sinónimo de candor y belleza; pero, al mismo tiempo, suscita un ominoso sentimiento de agonía y angustia. La doble condición a la vez vivificante y mortificante es el rasgo más llamativo de la divinidad invocada por Eguren. Su arribo a la presencia revoluciona el discurso poético. Asimismo, ubica en el horizonte el despliegue de lo sagrado, y alimenta el naufragio de todo saber previamente establecido acerca del hombre y el mundo.

En cuanto a la distorsión semiótica, este otro procedimiento simultáneo al anterior moviliza un arco de emergencia y otro de declive. Por efecto de ambos, una forma discursiva se ve recuperada por la enunciación, mientras que otra muy aparte de ella resulta inscrita como base de una significación potencial. En el caso de la poesía de Eguren, la operación destacada implica el hallazgo de una singularidad sensible en el aparecer y su consecuente remisión al plano de lo simbólico. Así, por un lado, se actualiza una presencia poseedora de una gran intensidad y dinamismo. Por el otro, se potencializa la adscripción de dicha presencia a un marco de sentido mítico y cosmológico. La manera en que la escritura egureniana lleva a cabo este planteamiento semiótico supone una importante veta de reflexión estética. En la base de aquel subtexto, adquiere una especial relevancia la apertura al devenir de la naturaleza. Algo en el mundo circundante estimula intensamente a los sentidos y encandila en el colmo del éxtasis a la mirada del poeta. Esa fuente de infinita seducción y encantamiento viene a ser la propia esencia espiritual de lo divino. El espíritu universal que anima al cosmos se manifiesta confundido con el avasallante despliegue de los

fenómenos naturales. En esa medida, algunas veces se percibe localmente como el eco de una vaga melodía o música secreta:

[...]
Y las almas campestres,
con grande anhelo,
en la espuma rosada
miran su cielo.

Mientras oyen que cunde
tras los cañares,
la canción fugitiva
de esos lugares.

(Eguren 2014a: 100)

En otras circunstancias, el espíritu cósmico se descubre, en cambio, como una encendida armonía que envuelve al paisaje y penetra en lo más íntimo de cada uno de los seres. Así, se insinúa ante el pensamiento como una vibrante nota musical reproducida por el espectáculo de la naturaleza:

Modula tempranera
su fina cancionela.
Los cielos cruza blanca,
de albores canta, canta.
Despierta la alegría,
la aurora de la vida.

[...]
Musela de alegría
la tierra está vestida.
Predice las venturas
la santa partitura.
Las norias y lugares
responden musicales,
radios de alegría
que es hora prometida.
Y en los mirajes rubios
se encienden los preludios.

(Eguren 2014a: 260-261)

Aquella presencia ubicua, indiscernible e irrepresentable que se insinúa en el transcurrir del día y el devenir de la naturaleza es captada incesantemente por la instancia del discurso. En ese proceso, se apela desde la escritura a la

intermediación de un marco de sentido cosmológico que se potencializa como una fuente de conocimiento válido acerca de los misterios de la existencia. La perspectiva cósmica o cosmologizante funda en el verso de Eguren la idea de que el mundo consiste en una especie de totalidad orgánica. Aquella, a manera de un orden cerrado y trascendente, se encuentra conformada por una vasta trama de ocultas relaciones y correspondencias entre las cosas. Al interior de la totalidad discernida por la escritura poética, se inscribe una intensa presencia captada en el aparecer. De esa manera, los múltiples estímulos sensoriales asociados a su advenimiento son reconducidos por el lenguaje a un simbolismo primordial a partir del cual se interpreta la existencia del hombre y se iluminan sus más altas posibilidades de ser.

En la poesía de Eguren, el marco de sentido cosmológico es movilizado para cimentar un conocimiento más profundo y amplio de la realidad. En conformidad con ese interés, asoman diversas alusiones a la magia, el mito, el esoterismo, los ritos iniciáticos y la astrología. Todas las prácticas y creencias antes referidas articulan una especie de sabiduría simbólica que parece adentrarse como ningún otro discurso en el misterio del destino del hombre. A partir de esa instancia de saber, la perspectiva del poeta aspira a trascender los cauces de la razón y penetrar en el inquietante abismo que horada la palabra. Guiada por el incierto advenimiento del dios, la poesía se lanza entonces a la búsqueda de un sentido supremo para el existir e intenta expresar el poder irrepresentable que anima el universo. En el marco de esa empresa, el discurso poético se inviste de un aliento metafísico, mágico y religioso. Además, adopta las operaciones enunciativas de revolución y distorsión semiótica que determinan el ejercicio de un inagotable discernimiento simbólico del mundo. En

última instancia, lo que persigue el decir poético es la recomposición del absoluto desvanecido bajo el alienante imperio de la racionalidad hegemónica. A la luz de ese objetivo, el poeta se convierte entonces en un intérprete de los designios del cosmos. Al igual que el “peregrín cazador de figuras”, este observa desde “el mirador de la fantasía” las ignotas huellas de lo sagrado. Así, en medio de la noche del mundo, aparece establecido como el agente de una singular revelación espiritual y divina.

En lo que resta del presente capítulo, trataremos de evidenciar en términos semióticos la asunción enunciativa de la perspectiva poética del dios del poema en la obra lírica de Eguren. Para ello, analizaremos detenidamente dos textos que condensan no solo la enigmática presencia de lo divino y el mágico develamiento de lo sagrado, sino además la aproximación al mito pagano precristiano y la exaltada evocación de las fuerzas indomables de la naturaleza. Las piezas poéticas en cuestión son «La walkyria» (*Simbólicas*, 1911) y «El dios de la centella» (*Sombra*, 1929). En ambos textos se advierte, en líneas generales, el despliegue de los movimientos enunciativos antes destacados como la base fundamental del discurso poético egureniano. Por un lado, lo que se produce en los poemas aludidos es una revolución semiótica que asocia al advenir de lo divino con una perturbación del orden simbólico y la crisis de todo saber previo. Por otro lado, lo que también se manifiesta en aquellos textos es una distorsión en virtud de la cual el misterio del mundo vuelve a pronunciarse ante la vista del poeta y se inscribe a través del lenguaje la posibilidad de una comunión con el cosmos. El resultado de estos procedimientos es la forja de una visión poética muy particular. Ella interpreta el arribo del dios como un acontecimiento sagrado que ilumina aspectos más oscuros de la existencia, tales

como el erotismo, el sueño, la espiritualidad, la muerte, y el impulso creador y destructor de la naturaleza.

3.3 Análisis de «La walkyria»

Publicado como pieza integrante de *Simbólicas* (1911), «La walkyria» es un poema que ocupa un lugar especial en el conjunto de la producción lírica de Eguren. El motivo de ello es el modo bastante sutil en que sus versos plasman el advenimiento del dios del poema en el marco de la apelación a la mitología pagana precristiana. Perteneciente a una etapa temprana de la poesía de Eguren, en «La walkyria» se observa el impacto del redescubrimiento del mito germánico por parte del romanticismo alemán⁷. A la luz de esa influencia, el horizonte cultural del paganismo nórdico asoma como el epicentro imaginario desde el cual se produce la llegada del nuevo dios por venir. Para la escritura del vate barranquino, el retorno de los antiguos dioses germánicos se asocia con la instalación en el presente de un poder oculto a la razón instrumental y ajeno a las certidumbres del cientificismo positivista. Esta apuesta discursiva atraviesa muchos textos de *Simbólicas* coherentes con una atmósfera gótica y escandinava. No obstante, se despliega en su máxima intensidad en el trasfondo enunciativo de «La walkyria». En este poema en específico, se materializa la

⁷ La presencia del elemento mitológico germánico en Eguren puede deberse a la influencia del romanticismo alemán. Como se sabe, dicho movimiento recuperó para el horizonte moderno las tradiciones de los antiguos pueblos germánicos precristianos. Así, contribuyó a revitalizar la figura de los dioses nórdicos y popularizar el relato de sus gestas. Hacia inicios del siglo XIX, los hermanos Grimm recopilaron en Alemania numerosos cuentos del folclor oral centroeuropeo, así como también estudiaron por primera vez con rigor filológico las sagas y las Eddas. Toda esta fructífera labor tuvo un importante impacto en el arte y la cultura decimonónica europea, lo que incluye también a la música y la poesía del periodo finisecular. A mediados del siglo XIX, uno de los autores que encontraron una fuente de inspiración en la antigua mitología germánica fue Richard Wagner. Él se dedicó a reconstruir la arcaica cosmovisión de los germanos y, basándose en una adaptación de la historia del Nibelungo, compuso la célebre tetralogía musical *Der Ring des Nibelungen* (1850-1870). Como dato curioso, cabe señalar que la ópera con que inicia el citado ciclo se titula *Die Walküre* (1870). En ella se presenta al personaje de Brünnhilde, una valquiria que es condenada al sueño eterno por desafiar las órdenes de Wotan. Dadas las varias menciones de la música de Wagner en algunos pasajes de la obra de Eguren, no es descabellado suponer la existencia de algún vago vínculo entre la walkyria del poema analizado y aquel personaje construido por la operística del músico de Bayreuth.

figura del dios poético. Aquel aparece en escena para localizar la potencia de lo irrepresentable y alimentar mediante su manifestación el mágico encantamiento del mundo. El poder o principio espiritual asociado al dios poético resulta invocado por Eguren a partir del personaje de la “walkyria”. Dicho ser sobrenatural es tomado de la tradición mitológica germánica y se somete a una creativa reconfiguración poética. En virtud de esa maniobra de sentido, aquella divinidad se presenta bajo un semblante esquivo y terrible. De ese modo, interpela críticamente a la existencia del hombre y la confronta con el misterio del mundo.

A nuestro juicio, la valquiria de Eguren constituye una nueva figura divina que preside una perspectiva cósmica y mítica de la existencia. En su vínculo con las fuerzas de la naturaleza, ella desafía a la razón y atesora una especial sabiduría acerca del destino, la muerte y la inevitable debacle del mundo. Con el objeto de analizar la conversión del personaje de la valquiria en un avatar del dios poético, nos enfocaremos en el estudio de las estrategias enunciativas que vertebran su bosquejo en el texto de Eguren. Guiados por ese propósito, el orden de nuestra lectura será el que sigue: primero transcribiremos íntegramente el poema e identificaremos la posible segmentación de las unidades temáticas que lo conforman. Luego, distinguiremos en términos generales las presencias que en él se convocan y se despliegan a nivel discursivo. Finalmente, basados en lo anterior, esclareceremos las múltiples tensiones articuladas entre las presencias discursivas y anotaremos sus respectivas transformaciones. A través de este ejercicio analítico de cariz semiótico, intentaremos demostrar cómo el desarrollo de la imagen de la valquiria se encuentra ligado con la propuesta de una novedosa concepción sobre lo poético. Ella aproxima el discurso lírico al canto y

homologa el poder de su lenguaje con la magia y la fábula mítica. De acuerdo a nuestra hipótesis la valquiria es el emblema de un nuevo principio poético que instituye una visión más amplia y abarcadora de la realidad. En virtud de aquel planteamiento, se adjudica a la poesía las claves para la iluminación del espíritu, la conquista de lo bello y la comunión con el absoluto cósmico.

Una vez precisados los objetivos que orientan nuestro estudio y el alcance que involucra nuestro abordaje interpretativo, leamos atentamente, a continuación, el poema «La walkyria»:

Yo soy la walkyria que, en tiempos guerreros,
cantaba la muerte de los caballeros.
Mis voces oscuras, mi suerte lontana,
mis sueños recorren la arena germana.
Y de paladines fierísimos robo
las cotas de reno, los dientes de lobo.
No valen, no valen las duras corazas
y los guanteletes, las picas, las mazas.
Ni vale tampoco la senda florida,
los cielos dorados, la luz de la vida.
Soy flor venenosa de pétalo rubio,
brotada en la orilla del negro Danubio.
Y no desventuras mi faz manifiesta;
mi origen no saben los cantos de gesta.
Y sé las ideas funestas y vagas;
y el signo descubro que ocultan las sagas.
Yo soy la que vuelvo contino las fojas
del mal: las azules, las blancas, las rojas.
Sin tregua contemplo la noche infinita;
me inclino en la curva de ciencia maldita.
Y dando a mi cielo tristísima suerte,
camino en el bayo corcel de la muerte.

(Eguren 2014a: 55-56)

3.3.1 La segmentación del poema

El presente poema se halla compuesto por once estrofas de pareados alejandrinos que mantienen una rima asonante. Basándonos en un criterio

meramente descriptivo y ateniéndonos a la organización interna del texto, es posible distinguir a lo largo de esta pieza poética la propuesta de tres unidades temáticas bien definidas. Cada una de ellas puede ser delimitada del siguiente modo a saber:

a) Presentación del hablante lírico

En las primeras cinco estrofas del poema de Eguren, inicia el desarrollo en primera persona del monólogo efectuado por el personaje poético de la “walkyria”. En esta parte, aquella entidad se describe a sí misma como una cantora que antaño daba cuenta de la muerte de los caballeros. Se trata, en suma, de una misteriosa divinidad de “voces oscuras” y “suerte lontana”, que recorre a través del sueño el ámbito geográfico de la vieja Germania. Un aspecto interesante a destacar de la valquiria es que se identifica con el presentimiento y el anuncio de la muerte. Mientras la diosa cabalga por el mundo, ella derrota y somete bajo su dominio a todas las personas por igual. Así sean fieros paladines, hombres armados del común o individuos dedicados al cultivo de la piadosa “senda florida”, todos se muestran incapaces de resistirse al empuje y poderío de la divinidad.

b) Descripción del carácter extraño y misterioso de la valquiria

En las tres siguientes estrofas, se plantea una breve descripción del carácter de la valquiria como personaje mítico. En este pasaje, dicho ser divino se compara a sí mismo con una “flor venenosa” brotada a orillas del río Danubio. Además, señala que, si bien su faz parece amenazante, no son precisamente desventuras aquello que su semblante expresa. En realidad, esta diosa no es como la imagina y la describe la tradición. La causa de esa diferencia estriba en que, según se dice en el poema, la visión de aquella vieja divinidad apunta al ámbito de lo

desconocido. La valquiria sabe “ideas funestas” y descubre el “signo que ocultan las sagas”. De ese modo, su perfil se mantiene siempre en exceso con respecto a lo consignado por la instancia de la cultura.

c) Mención de las acciones adivinatorias realizadas por la valquiria

En las últimas dos estrofas, se aclara un poco más el rasgo específico de la valquiria evocada por Eguren. La principal función de esta diosa es ofrecer un vaticinio sobre el destino del hombre. Ella contempla el cielo nocturno y pasa las “fojas del mal”. Esas aciagas páginas parecen pertenecer al vasto libro de la naturaleza. Practicante de una “ciencia maldita”, la valquiria detenta un arcano conocimiento sobre los secretos del cosmos. Así, anunciando la tristísima suerte venidera, ella recorre el mundo a lomos del “bayo corcel de la muerte”.

3.3.2 Las presencias convocadas en el discurso

El esclarecimiento de las secuencias o unidades temáticas que estructuran el poema puede permitirnos identificar de modo más detallado las múltiples presencias convocadas a nivel de su discurso. A partir de una lectura minuciosa de las imágenes del texto, cabe reconocer al establecimiento de al menos seis presencias bien definidas. Estas son la divinidad, la humanidad, la tradición cultural germánica, la naturaleza, la actividad bélica y la sabiduría esotérica.

La primera de las presencias destacadas en el poema abarca el advenir de lo divino. Al respecto, se plantea la aparición de la “walkyria”, entidad antropomorfa y sobrenatural que condensa algunos de los atributos del personaje mítico de las valquirias. Como ellas, la valquiria egureniana recorre los campos de batalla. Asimismo, mantiene un vínculo cercano con la lucha, el destino y la muerte. Sumadas a esas características, la diosa aludida por el poema es también cantora, vidente y recitadora de la suerte de los mortales.

Este perfil le otorga un cariz singular que la aleja, de alguna manera, de lo previamente estipulado por el mito y la tradición literaria de las antiguas sagas escandinavas.

La segunda de las presencias instituidas por el poema involucra a la existencia humana. Esta se halla testimoniada por la memoria de los hechos de guerra protagonizados por los “caballeros” y los “paladines”. Dichos personajes forman parte del universo heroico de los antiguos cantares de gesta del medioevo. Envueltos por un signo aciago y funesto, ellos son eventualmente alcanzados por la destrucción y la muerte. Este detalle da a entender en el poema el inevitable sometimiento de los seres humanos al destino fúnebre anunciado por la diosa.

La tercera de las presencias identificadas en el texto gira en torno a la tradición cultural germánica. El vínculo con este marco de sentido se descubre de muchas maneras en el poema, pero se materializa en la escena enunciativa a través de una serie de referencias concretas. Una de ellas es la aparición de la valquiria, diosa de la mitología germánica precristiana. Otra es la mención a las sagas y los cantares de gesta que atesoran el recuerdo de los dioses y héroes de los tiempos legendarios. Finalmente, a todo lo anterior se suma la evocación del río Danubio. Dicho espacio geográfico abarca la zona central de Europa y delimita las fronteras meridionales del área cultural germanoparlante.

La cuarta de las presencias dispuestas por el poema tiene que ver con el entorno natural. Por un lado, se vislumbran elementos del paisaje como el río, el firmamento y el bosque. Por otro lado, se plantean alusiones a la flora y fauna del ámbito bosquial, tales como los renos, caballos, lobos y flores. Un detalle interesante a tomar en cuenta en este escenario es la comparación entre la

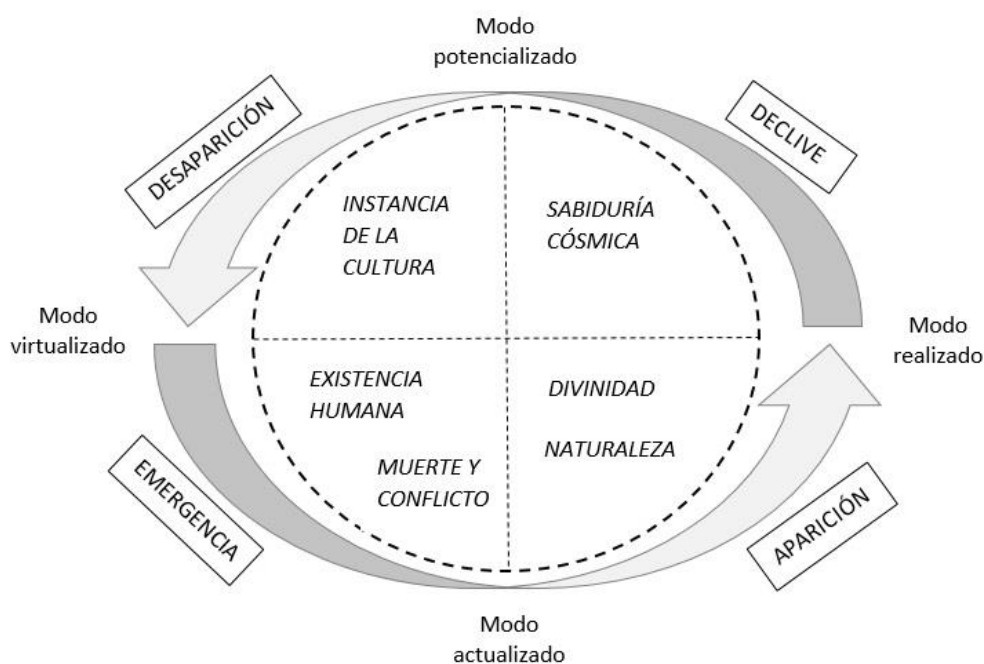
valquiria y una flor venenosa. Mediante esta analogía se sugiere el lazo secreto que une a la divinidad con la seducción de la belleza natural y los oscuros poderes amenazantes del cosmos.

La quinta presencia afirmada por el texto de Eguren consiste en la actividad bélica y el ejercicio de la violencia. Tales dimensiones se encuentran consignadas por las referencias a las armas (“corazas”, “guanteletes”, “picas” y “mazas”) y la nostalgia de los antiguos “tiempos guerreros”. Según se desprende de lo expresado en el poema, quienes participan y protagonizan los hechos de guerra a través de la historia son los seres humanos. Estos se enfrentan entre sí y provocan una estela de destrucción de la que es testigo la valquiria. En un nivel más profundo, todos los hombres parecen enfrentarse, sin distinción de bandos y clases sociales, al destino común de la aniquilación. No obstante, son eventualmente vencidos y se entregan a la muerte en el marco de una batalla cósmica que se desarrolla sin cesar en la escena del mundo.

La sexta y última presencia desplegada en el texto analizado implica el desarrollo de una sabiduría esotérica. Al respecto, se insinúa en los versos de Eguren el ejercicio de una videncia que logra aprehender a cabalidad los secretos del cosmos. La agente y poseedora de dicho saber es la valquiria. Ella conoce las “ideas funestas y vagas”. Además, descubre el “signo” que “ocultan las sagas”. Practicante de una “ciencia maldita”, la diosa egureniana se inclina bajo la bóveda del cielo estrellado y “contempla la noche infinita”. En el marco de esta especie de ritual adivinatorio, ella se adentra en el abismo de lo irrepresentable. Así, la palabra de su canto consigue atesorar un saber capaz de elucidar el orden cósmico y anticiparse al designio de la muerte.

3.3.3 Los modos de existencia y sus transformaciones semióticas

Una vez detalladas las presencias que atraviesan el discurso poético de Eguren, lo que sigue es discernir tanto los modos existenciales adjudicados a estas como el conjunto de sus respectivas transformaciones. En lo tocante a la modalización existencial, es necesario distinguir el estatuto semiótico que recibe cada presencia convocada y a partir del cual ella se posiciona en el campo discursivo (realizado, actualizado, virtualizado y potencializado). Por su parte, en lo concerniente a las transformaciones tensivas, cabe describir los diversos tránsitos articulados entre los modos existenciales, los mismos que impulsan la generación y el despliegue de la gama de sentidos contenida en el discurso. Con el fin de analizar estos procesos, vamos a tomar en cuenta el desenvolvimiento de los arcos de potencialización y actualización establecidos por la praxis enunciativa. Dicho esto, para el caso del poema «La walkyria», el cuadro general de la modalización existencial y las transformaciones tensivas asociadas a ellas puede representarse a través del gráfico siguiente:



Según se advierte en el esquema, lo que se realiza a nivel discursivo y, en esa medida, se da a la *aparición* es una imagen inédita de la divinidad. Esta se encuentra encarnada por el personaje poético de la “walkyria”, un ser sobrenatural de origen pagano cuyo monólogo constituye el eje vertebrador de los enunciados dispuestos en el texto de Eguren. En cuanto a sus atributos específicos, la valquiria recreada por el poeta se presenta a sí misma como una extraña y enigmática divinidad asociada al canto. En tiempos antiguos, ella daba cuenta de la muerte de los guerreros, mientras que en la actualidad contempla los signos escondidos en el seno del mundo. En su faz esquiva y terrible, la diosa ilumina un misterio vinculado al inabarcable devenir de la naturaleza. Paralelamente, ella misma se identifica con la atracción y la amenaza aniquilatoria que supone dicho ámbito. En términos de la puesta en escena enunciativa, la divinidad revelada en el poema de Eguren toma posición en el discurso y asume un rol activo como el hablante lírico. Establecida a partir de esas coordenadas de sentido, la valquiria ocupa un lugar predominante frente a la presencia de lo humano y su palabra atesora una arcana sabiduría acerca de los designios del cosmos.

Al mismo tiempo que aparece una nueva faz de lo divino, a lo largo del poema se formula una particular mirada en torno a la existencia del hombre. A nivel textual, esa perspectiva cobra vigencia a partir del señalamiento de diversos aspectos negativos, tales como el peligro, la maldad, la melancolía y la destrucción. Se trata de ominosas sugerencias refrendadas en varios pasajes del poema a partir de expresiones como “voces oscuras”, “ideas funestas y vagas”, “flor venenosa”, “las fojas del mal”, “tristísima suerte”, “ciencia maldita”, “bayo corcel de la muerte”, etc. Todas las frases destacadas vehiculan imágenes

que actualizan una visión fatalista y apocalíptica en torno a la existencia del ser humano. A nuestro juicio, aquel enfoque adoptado por el poema responde a un proceso semiótico de *emergencia*. Este deja al descubierto la precariedad y la agónica finitud que se ciernen sobre los individuos. Si nos basamos en lo declarado por el personaje de la valquiria, las causas de la caída de lo humano parecen vincularse con una dinámica de violencia y conflicto que marca el compás del universo. Ella arrastra a la aniquilación a todos los seres e instaura en el horizonte un trágico destino de muerte. En el poema, el único personaje consciente de la funesta circunstancia apuntada es la valquiria. Ella lo revela en su canto y, de esa manera, a través de su aparición, anuncia en tono profético la aciaga e inminente debacle del cosmos.

En la orilla opuesta del advenir de la diosa y el presagio de la muerte, hay también otras operaciones semióticas en el poema que impactan en los códigos de representación y el marco de sentido movilizados. Una de ellas es justamente la *desaparición*, la cual involucra, sobre todo, a la esfera de la cultura y al ámbito de la tradición literaria. En lo concerniente a la desaparición, el poema de Eguren introduce un cúmulo de referencias al medioevo y al horizonte cultural del paganismo germánico. Así, en él se evoca el imaginario de las sagas escandinavas y se virtualiza la figura mitológica de las valquirias. Estas últimas son diosas muy importantes dentro del panteón nórdico. En diversos relatos se las considera hijas de Odín y se las presenta como emisarias suyas en el campo de batalla. Según narra el mito, las valquirias se encargan de decidir la suerte de los combatientes y llevar las almas de los héroes caídos al Valhalla, la mansión de los dioses. Este rol les otorga a ellas un halo funesto vinculado a la guerra, el destino y la muerte. En el caso del poema de Eguren, la silueta de las antiguas

valquirias es traída a la memoria y encuentra una síntesis en el personaje de la “walkyria”. Sin embargo, el autor reinterpreta el mito original a tal punto que trasciende lo afirmado por este. En el fondo, la valquiria de Eguren se desmarca del horizonte de sentido al que pertenece. En consecuencia, los cantares de gesta medievales se muestran incapaces de explicar su origen. A nivel enunciativo, el discurso poético establece una radical singularización de lo sagrado y acentúa el misterio de la divinidad. En función de ello, la valquiria recorre en sueños “la arena germana”, canta la “muerte de los caballeros” y vaga libremente por el mundo apuntando en su decir hacia una dimensión ignorada por la cultura.

En complemento de lo anteriormente expuesto, otra de las transformaciones semióticas desarrolladas en «La walkyria» es el declive. A través de este procedimiento, una presencia discursiva pasa del modo realizado al modo potencializado. Así, lo que se inscribe y se archiva en la enunciación es una veta de significación novedosa. En el caso del poema analizado, el declive tiene que ver con los dones específicos de la diosa. Así, lo que se potencializa es la sabiduría esotérica, de carácter cósmico, poseída y cultivada por la valquiria. Dicha agencia supone una instancia de saber y de poder que se muestra completamente separada de la órbita de la comprensión humana. De esa forma, alude a una realidad más allá de lo evidente. En contraste con el manto de misterio que cubre el derrotero existencial del hombre, las “voces oscuras” de la valquiria parecen penetrar en el enigma del ser. A partir de esa iluminación, se afirma la insospechada hegemonía de un poder supremo que sujeta al individuo y domina el devenir del universo. A juzgar por las referencias insertadas en el poema, el poder ajeno a la razón evocado por la valquiria se

presenta del lado de la belleza, pero también del peligro y el aniquilamiento. Su encarnación es la propia diosa, quien declara en su monólogo que nada escapa al despojo, a la seducción y al impulso avasallante que trae consigo:

Y de paladines fierísimos robo
las cotas de reno, los dientes de lobo.
No valen, no valen las duras corazas
y los guanteletes, las picas, las mazas.
Ni vale tampoco la senda florida,
los cielos dorados, la luz de la vida.

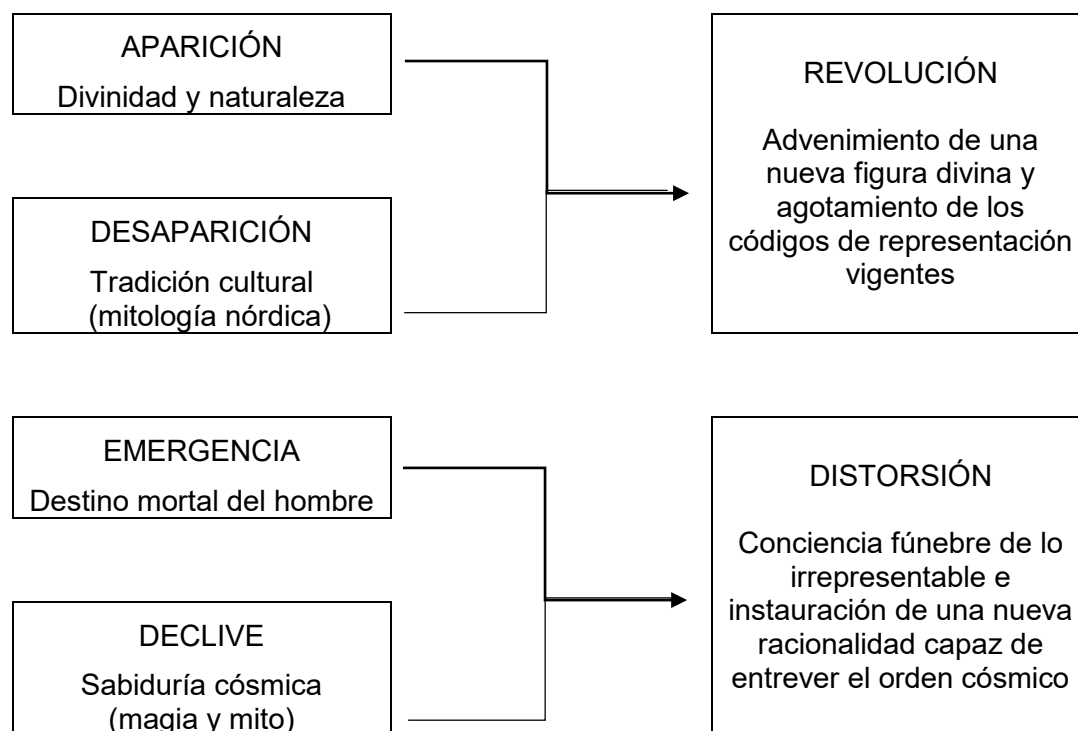
En su orfandad e indefensión, el hombre no tiene ninguna constancia del aciago poder que lo acecha y lo somete. Sin embargo, frente a la violencia y al enigmático designio que gobierna el mundo, la figura de la valquiria entra a tallar en escena para instituir una posible alternativa de saber. Más allá del fúnebre naufragio de la razón, se abre otra vía para el pensar. Esta consiste en el ejercicio de una “ciencia maldita”, cuyos fundamentos son la activa contemplación de la bóveda nocturna (¿la “curva” ante la cual se arrodilla la diosa?) y el desciframiento de los signos ocultos en la naturaleza. Dicho saber esotérico así configurado hace uso de la potencia simbólica del lenguaje. De ese modo, se transmite a través del canto y esclarece mediante la palabra el lugar del hombre en el mundo. En última instancia, el conocimiento al que apunta el don vidente y profético de la valquiria puede asociarse a la magia y al mito. Estas dimensiones resultan potencializadas en la escritura del poema como la base para una nueva visión del mundo.

3.3.4 Los movimientos enunciativos

A partir de la interacción entre las transformaciones de los modos existenciales, se pueden reconocer los movimientos enunciativos preponderantes en el poema de Eguren. Según el análisis efectuado en las secciones precedentes, resulta

verosímil distinguir en él la presencia de al menos dos operaciones específicas: la *revolución* y la *distorsión*. En lo concerniente a la primera maniobra enunciativa, se produce la convergencia de la aparición y la desaparición semióticas. En este caso, aparece una nueva figura divina asociada al misterioso devenir de la naturaleza, mientras que desaparece el marco de sentido aportado por la tradición cultural del paganismo germánico. Con respecto al segundo movimiento enunciativo identificado (la *distorsión*), se organiza el contrapunto tensional entre la emergencia y el declive. A ese nivel, emerge una visión de lo humano signada por el presentimiento de la fatalidad y el funesto destino de la muerte. Al mismo tiempo, ingresa al declive una forma de conocimiento no racional del universo. Es decir, se legitima una suerte de sabiduría cósmica afín al mito y a la magia.

Con fines meramente didácticos, podemos organizar los movimientos enunciativos que operan en el poema «La walkyria» a partir del gráfico siguiente:



Tal como se aprecia, los movimientos enunciativos de revolución y distorsión se establecen de manera conjunta e impactan globalmente en la propuesta de sentido del poema. El resultado de la interacción entre estas transformaciones es un montaje enunciativo que se anuda de manera conflictiva entre el develamiento del misterio del mundo y la gravitación de un abismo irrepresentable. Según el enfoque asumido por el poeta, lo que revoluciona la instancia del discurso es la presencia de la diosa. Este personaje da cuenta de un poder que subsume al hombre y que confronta al pensar con el agotamiento de las fuentes de sentido hegemónicas. En sorteamiento de la grieta en el saber instaurada por la divinidad, acaece la distorsión. Este moviliza en el discurso poético la certeza de la muerte, pero, al mismo tiempo, afirma la potencia simbólica de la magia y la videncia de los astros como el principio estructurador de una nueva racionalidad.

3.3.5 La walkyria de Eguren como una divinidad portadora de una sabiduría poética

La valquiria evocada por la escritura de Eguren es un personaje misterioso y sobrenatural que se construye a partir de la memoria de las antiguas valquirias del mito nórdico y las sagas escandinavas del Medioevo. En la cosmovisión de los pueblos germanos precristianos, las valquirias son divinidades menores que resguardan los linderos del más allá. Ellas se encuentran asociadas a la guerra, la muerte y la destrucción, pero también se vinculan al cumplimiento de la voluntad de los dioses. Según el mito, las valquirias sirven en tiempos de paz en el Valhalla como coperas de Odín. Sin embargo, durante los periodos de conflicto bélico, se dedican a sobrevolar los campos de batalla y escoger a los héroes fallecidos que mejor hubieran luchado. A esta actividad consistente en recoger a

los muertos y llevarlos al reino de ultratumba alude precisamente el nombre que reciben aquellas divinidades. En antiguo nórdico, valquiria se dice *valkyrje*, que significa “las que eligen a los caídos”. Según esta etimología, las diosas son entidades que deciden la suerte de los combates y atan a los hombres a su fúnebre final. De acuerdo a la *Edda menor*, compilación de antiguos cantos paganos elaborada por Snorri Sturlusson en el siglo XIII, las valquirias constituyen, en esencia, oscuros agentes del destino. Así, en el poema titulado «La alucinación de Gylfi» (Gylfaginnig) se comenta lo siguiente:

Estas son las llamadas valkirias. Odín las envía a cada batalla, y ellas eligen a los que han de morir y son las que deciden la victoria. Gunn y Rota y la más joven de las nornas, que se llama Skuld, cabalgan siempre a elegir quiénes van a caer y a decidir la pelea. (Sturlusson 2016: 64-65)

Tal como se advierte, las valquirias poseen cierta clarividencia y don profético. Este poder les permite anticiparse a la muerte y acudir en el momento adecuado al rescate de los mejores guerreros. En última instancia, las valquirias contribuyen con su accionar al cumplimiento del anunciado fin del universo. El motivo de ello es que, al recoger las almas de los héroes y llevarlas al Valhalla, las diosas ayudan a engrosar las filas del ejército de Odín. Este, al mando de sus huestes, ha de afrontar al final de los tiempos la batalla cósmica del Ragnarök, evento también entendido como “la consumación de las potencias” o “el destino de los dioses”⁸.

En el caso de la visión egureniana, se recupera para el poema la silueta de la valquiria. Ella se observa investida de todas las funestas vinculaciones

⁸ Hay diversas interpretaciones de la etimología del término Ragnarök. Seguimos aquí el apunte de Bernárdez (*Mitología nórdica*, 2017:63), quien plantea la acepción utilizada diferenciando Ragnarök (“destino final de los dioses”) de Ragnarökkr (“crepúsculo de los dioses”). La primera palabra expresa el sentido de “destrucción de una era”; la segunda solo incide en la inevitable caída mortal de los dioses. Cabe precisar que, para los antiguos nórdicos, el Ragnarök era un acontecimiento que liquidaría el orden cósmico vigente. Después de este horizonte, el mundo renacería y otros dioses gobernarían en él.

afirmadas por el mito acerca de la fatalidad, el hado y la muerte. Ahora bien, pese a su enigmática reaparición, lo que instituye la diosa no es precisamente la fe en el panteón nórdico ni tampoco la afirmación de la profecía del infausto crepúsculo del mundo. Muy por el contrario, lo que deviene actualizado por la presencia de la diosa trasciende el marco de sentido puramente religioso y, más allá del mismo, ayuda a definir un particular planteamiento estético-poético.

Según el análisis efectuado en las páginas precedentes, la apuesta enunciativa que recorre el poema de Eguren formula una reflexión acerca de los precarios e ignotos fundamentos de la existencia humana. Aunado a ello, bajo la égida del mito, lo que proyecta sobre el trasfondo de lo irrepresentable es el principio de una nueva y más amplia comprensión de la realidad. El emblema del principio significativo evocado por el poema es justamente la figura de la valquiria. Esta última se percibe más cerca del misterio de la naturaleza que de la vacía solemnidad de los altares eclesiásticos. De ese modo, se manifiesta como una fuerza viva en el mundo que ubica el influjo de una cierta dimensión radical de lo sagrado. A nuestro juicio, la propuesta central del poema consiste en la transformación de la aciaga diosa de la guerra y la muerte adorada por los antiguos nórdicos en una diosa poética. Según ese planteo, la valquiria adopta un nuevo perfil en el poema como fuente de belleza, sabiduría y misterio. Establecida en el lugar de enunciación del discurso lírico, su mágico advenimiento alumbra el destino del hombre, mientras que su canto atesora una fuente de sabiduría sobre el cosmos y su poder clarividente pone de relieve la potencia simbólica del lenguaje.

En muchos sentidos, el supremo conocimiento custodiado por la diosa se insinúa como un reflejo de los poderes iluminadores de la poesía. Así, al igual

que la valquiria capta el “signo” oculto en las sagas y expresa las “ideas funestas” ignoradas por el hombre, de la misma forma el decir del poema agota las fuentes tradicionales de sentido, torna legible el devenir del universo y descifra mediante la palabra la realidad sagrada de la naturaleza. En el texto de Eguren, se consolida la existencia de un vínculo entre el develamiento de lo divino y la redefinición de lo poético. A la luz de ese insinuado paralelismo, al rol de la valquiria como descifradora de la suerte de los mortales tiene como correlato una concepción de la poesía que enfatiza el abordaje de lo desconocido y subraya el poder visionario de la palabra poética para penetrar en él.

En la base de la novedosa perspectiva esbozada por Eguren se encuentra la apelación a la magia y al mito. Según sugiere el poema, la valquiria pasa de continuo las “hojas del mal” y permanece atenta a la vasta sucesión de los fenómenos. Dicha actividad se complementa con la observación de la noche infinita, en cuyos astros se reconocen algunos signos que condensan tristes augurios y vaticinios sobre la existencia. Tanto la lectura del libro de la naturaleza (o de las hojas del bosque) como el examen de las constelaciones del cielo son ejemplos de prácticas adivinatorias de carácter esotérico⁹. Ellas buscan articular un conocimiento del mundo a partir de las correspondencias y analogías secretas que median entre las cosas. El hecho de que el poder vidente de la valquiria se base en este mismo principio resulta un dato muy esclarecedor. A través de esa sugerencia, se homologa a la poesía con un pensamiento simbólico diferente al

⁹ En este punto, vale tomar en cuenta la interpretación realizada por Anchante (2011). En su lectura de «La walkyria», este investigador reconoce en las “fojas del mal” revisadas por el personaje de Eguren una alusión tanto a la hojarasca bosquial como a las páginas de un grimorio o libro de hechizos. Para Anchante (2011: 92-93), la diosa lee un volumen mágico, el “libro de la vida y de la muerte”. Este se hallaría desplegado en la naturaleza y cada uno de los colores de sus páginas (azul, blanco y rojo) representaría un aspecto del drama de la existencia. La idea de una posible codificación cromática a nivel de las “fojas del mal” apoya nuestra hipótesis acerca de un saber esotérico y simbólico. Nuevamente, lo que se insinúa es que la valquiria posee un conocimiento privilegiado del sino del hombre y su revelación forma parte de los atributos específicos de la diosa.

de la razón analítica, pero semejante al de la magia y el mito. Si seguimos lo planteado por el canto de la valquiria, lo poético adquiere entonces una función ritual y cognoscitiva. Ello sitúa dicho discurso como el umbral hacia un discernimiento y comunión con el orden cósmico.

Si bien es cierto que la diosa evocada por Eguren se desplaza en el “bayo corcel de la muerte” y es portadora de fúnebres presagios, ahora vemos que la amenaza que ella trae consigo es compensada en sumo grado por la especial sabiduría que comunica al resto de mortales. En términos metafóricos, la valquiria expresa y manifiesta en su canto las virtudes espirituales del discurso poético. Así, a partir de la captación simbólica del misterio del ser, el quehacer de dicho personaje destaca los procedimientos propios de la poesía. En su discurso, la valquiria instaaura las bases tanto para la aprehensión de lo irrepresentable como para el entendimiento del orden cósmico. Aunque en el horizonte permanece oculta e innombrada la inevitable consumación aniquilatoria (el Ragnarök), la palabra poética de la valquiria entra en escena para ampliar los límites de la conciencia, dejar al descubierto la finitud existencial de lo humano y presidir el naufragio de la razón frente al acaecer de lo absoluto. Opuesta al estado de ignorancia y olvido del ser, surge entonces una revelación fundamental. Esta se sustrae de la órbita de la cultura y da cuenta de un principio de significación que excede la racionalidad vigente. Bajo la égida de la belleza y el misterio, se instituye un paréntesis de vacío y claridad existencial. En su acaecer, la palabra se nutre de un simbolismo primigenio. Es a través de este último que se encuentra una manera de superar el destino de la destrucción y la amenaza de la muerte.

3.4 Análisis de «El dios de la centella»

En la visión egureniana, la llegada de la divinidad a la escena del mundo es un acontecimiento poseedor de tintes sagrados que perturba la conciencia del hombre y trastoca toda certeza previamente establecida acerca de la realidad. No obstante, pese al estatuto funesto y terrible propio de dicho suceso, cabe apuntar que, al mismo tiempo que la presencia de lo divino estremece y sacude a la existencia, aquella también reconfigura la visión del cosmos y constituye la fuente de un conocimiento superior. De alguna manera, la manifestación de la divinidad se inviste de una poderosa connotación mítica. Elevada al rango de un acontecimiento sagrado, ella alimenta las imágenes visionarias de la poesía y determina en gran medida un encendido fervor por la belleza.

En el conjunto de la obra lírica desarrollada por el vate barranquino se afirma de diversas formas el significado mágico y estético que acompaña al súbito advenir de los dioses. En concordancia con ese tópico, un poema que subraya con especial intensidad el vínculo que une a lo divino y la palabra poética viene a ser «El dios de la centella». Publicado por primera vez en el número 15 de la revista *Mundo limeño* el 3 de septiembre de 1917, en «El dios de la centella» se radicaliza la apuesta creativa que atraviesa *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916). En ese sentido, la importancia de este texto viene a descansar no solo en que articula una imagen peculiar de lo divino, sino también en que forja una perspectiva estética en virtud de la cual la inesperada aparición de los dioses ofrece el punto de partida para el develamiento simbólico del absoluto cósmico.

A nivel del ejercicio de la enunciación, en «El dios de la centella» acaece la convergencia de dos procedimientos articuladores de sentido. En primer lugar,

se produce una revolución semiótica. Al respecto, se plantea un repentino abandono de toda alusión a la mitología germánica. Al mismo tiempo, se pone en vigencia la identificación panteísta de lo divino con el violento despliegue de las fuerzas de la naturaleza. En términos figurativos, la maniobra enunciativa descrita repercute en el esbozo de la silueta de lo divino. Así, en el poema en cuestión, la divinidad asoma como una potencia creadora y destructora que sujeta al hombre al drama histórico de su acaecimiento. En segundo lugar, otro procedimiento semiótico que también se instaura en el texto egureniano en paralelo al anterior es la distorsión. Mediante aquel, la divinidad ingresa a la dimensión de la presencia y encarna un poder inmanente que anima al cosmos. Dicha instancia desafía al lenguaje y desestabiliza todo conocimiento del mundo, lo que contribuye a cuestionar los fundamentos de la razón hegemónica. Frente a la dificultad de aprehensión del poder divino, el discurso poético potencializa un saber sobre el absoluto cósmico. Este conjuga el ejercicio de una paciente contemplación de la naturaleza y el arduo discernimiento del simbolismo presente en ella. A nivel figurativo, esta suerte de vía alterna de conocimiento es evocada a partir de las menciones a la astrología y las antiguas prácticas adivinatorias de Oriente. En nombre de ellas, se establece desde el discurso la necesidad de indagar por las huellas de lo divino y prestar más atención a los ignotos designios que palpitan en la naturaleza.

A nuestro juicio, la praxis enunciativa a cargo de la escritura de «El dios de la centella» apela a la revolución y a la distorsión semiótica siguiendo un patrón muy similar al presente en «La walkyria». Con el objeto de estudiar esa dinámica, así como establecer sus diferentes repercusiones en el enfoque poético asumido, en las siguientes páginas vamos a proceder al análisis del

discurso según el orden anteriormente empleado. Primero transcribiremos el poema en su totalidad. Luego, identificaremos la secuencia temática del texto y los varios segmentos que la componen. A continuación, describiremos las presencias convocadas en el discurso y las múltiples tensiones establecidas entre ellas. Finalmente, esbozaremos un cuadro general de las transformaciones tensivas y los movimientos enunciativos responsables del montaje de sentido planteado a nivel de la praxis. A partir de este minucioso examen, trataremos de incidir en la formulación discursiva de una poética muy particular. Según ella, el discurso lírico se presenta a sí mismo como una suprema fuente de sabiduría, un espacio de revelación del dios por venir y un medio para una inagotable labor de develamiento del absoluto cósmico.

Una vez precisados los objetivos y las coordenadas operativas que enmarcan nuestro análisis, leamos en seguida el poema de Eguren:

Viene por alta noche	1
el dios de la centella...	
¡Mortal, despierta, mira: tras el monte	
ha lanzado una estrella!	
Los seres de los bosques se incorporan...	5
¡Oh, espíritu que sueñas,	
en tanto que las frondas	
cambian obscuras señas!	
Como el caldeo mira	
el mundo de la estrella;	10
que es dueño del espanto y de la ruina	
el dios de la centella.	
No duermas al peligro	
que la Natura encierra;	
indaga; que en la sombra el dios fatídico	15
encenderá la Tierra.	
(Eguren 2014a: 134)	

3.4.1 La segmentación del poema

«El dios de la centella» es un texto poético conformado por dieciséis versos.

Ellos se encuentran organizados en lo que se conoce como una silva

arromanzada. Esta forma métrica es una variante de la silva renacentista cultivada con éxito por Garcilaso de la Vega y su empleo en el horizonte tardorromántico español se puede rastrear a Gustavo Adolfo Bécquer. La principal característica de la silva arromanzada es la combinación más o menos aleatoria de versos heptasílabos y endecasílabos. Ellos mantienen entre sí un esquema rítmico dominado por la asonancia de los versos pares. En el caso del poema de Eguren, se sigue esta pauta rítmica en cuestión. Así, se advierte la reiteración de la pareja de vocales e-a, un binomio presente en versos como “el dios de la centella” (v.2), “ha lanzado una estrella” (v.4), “Oh, espíritu que sueñas” (v.6), “cambian oscuras señas” (v.8), “el mundo de la estrella” (v.10), “el dios de la centella” (v.12), “que la Natura encierra” (v.14) y “encenderá la Tierra” (v.16). En todos los casos mencionados, la rima asonante destaca el nombre del protagonista del poema (el dios de la centella). Asimismo, su repetición ayuda a esbozar una atmósfera de desasosiego al mismo tiempo que actualiza un campo semántico de cariz cosmológico consistente en las imágenes del dios, la noche, la tierra y los astros.

En cuanto al eje temático del poema, cabe precisar que todo el texto se encuentra enfocado en la aparición de una presencia sobrenatural (el dios de la centella), así como las respectivas consecuencias de dicho episodio en la escena del mundo. Este acontecimiento misterioso y sagrado es aludido en concreto por la escritura poética a lo largo de cuatro secuencias bien definidas. Cada una de ellas puede discernirse del siguiente modo a saber:

a) Advenimiento del “dios de la centella”

La primera secuencia del texto de Eguren abarca los cuatros versos iniciales del mismo. En esta parte, se introduce por primera vez al personaje poético del “dios

de la centella”. Dicha enigmática y misteriosa entidad sobrenatural llama la atención del hablante lírico. Este señala el carácter intempestivo de la llegada del dios al cielo nocturno que se yergue por encima del bosque. Además, menciona como el principal atributo de la divinidad su poder para sacar de curso a los objetos celestes y lanzar estrellas con colérico arrebató.

b) Consecuencias de la aparición de lo divino en la naturaleza

La segunda secuencia integrante del poema está conformada por los tres siguientes versos (vv. 5-8). En ellos se da cuenta de algunos sucesos vinculados al repentino advenimiento del dios. Según expresa el hablante lírico, el súbito arribo del “dios de la centella” despierta a los habitantes del bosque y estimula en ellos una actitud de alerta. En contraste, este mismo acontecer pasa desapercibido por el “espíritu que sueña”, a quien de pronto, como parte de una imprecación, se dirige en ese mismo pasaje la voz del hablante lírico. Frente a la indolencia e ignorancia dominantes, el enunciador del poema advierte que algo cambia en el entorno con la llegada del dios. De esa forma, indica que, mientras el espíritu duerme indiferente a lo que pasa alrededor, las frondas del bosque cambian “obscuras señas”.

c) Invocación del hablante lírico a mirar el “mundo de la estrella”

La tercera secuencia temática del poema continúa en los siguientes tres versos (vv. 9-12). En conformidad con la invocación sostenida por el hablante lírico en la secuencia anterior, la voz enunciativa interpela al mortal sumido en el sueño y le insta a mirar “el mundo de la estrella”. El llamado a observar los cielos de manera atenta y cautelosa, tal como lo hacían en el pasado los antiguos astrólogos de Babilonia, parece obedecer al peligro que el dios supondría. En torno a este asunto en particular, se afirma que el “dios de la centella” es

causante de la destrucción y la aniquilación. En la medida en que él asoma “dueño del espanto y de la ruina”, su silueta representa una amenaza.

d) Advertencia del hablante lírico sobre la aniquilación anunciada por el dios

La última secuencia del poema engloba los cuatro versos finales del texto (vv. 13-16). En este pasaje se ratifica la idea de que el advenimiento divino involucra un aciago peligro. Para el hablante lírico, el dios de la centella constituye un ser “fatídico”, pues su nocturna aparición implica una catástrofe inminente. Dado a perturbar el orden cósmico, el dios genera descargas eléctricas (centellas) y es capaz de incendiar con ellas toda la faz de la Tierra. Ante tal escenario, el hablante lírico sostiene que el mortal que sueña no debe darle la espalda. Todo lo contrario, aquel debe mostrarse vigilante y estar atento a los oscuros designios asociados a su advenimiento.

3.4.2 Las presencias convocadas en el discurso

Las secuencias temáticas esclarecidas en la sección anterior instalan y movilizan múltiples presencias a nivel del discurso. De todas ellas, cabe identificar al menos cuatro que tienen una gran relevancia en la comprensión del poema estudiado: el dios de la centella, los seres del bosque, el mortal espíritu que sueña y el “mundo de la estrella”.

En primer lugar, en lo que respecta al dios de la centella, se distingue la silueta de un ser misterioso y sobrenatural asociado al ámbito de la noche. En su impulso furioso y agresivo, dicho personaje divino efectúa violentas descargas eléctricas y realiza continuos lanzamientos de estrellas. Tales acciones permiten caracterizarlo como un ser sumamente poderoso que domina y perturba la marcha usual del universo.

En segundo lugar, en cuanto a los habitantes del bosque, lo que se reconoce en este punto es la instancia de la flora y fauna del paisaje. Aquel conjunto de seres vivos percibe al dios en su llegada y reacciona con angustia a su terrible advenimiento. Así, en la medida que se genera una ruptura del orden previo, se dibuja en la naturaleza un escenario que varía entre la aniquilación (muerte), la vulnerabilidad (peligro) y la conciencia exacerbada (vigilia).

En tercer lugar, en lo que atañe a la figura del mortal durmiente, se advierte en torno al mismo una vaga referencia a los seres humanos. En el poema, el espíritu de los hombres permanece aletargado en el sueño e ignora el arribo del dios en la alta noche. A causa de esta actitud, aquel se sume en una estela de fatalidad y se muestra acosado por una insospechada amenaza fúnebre que atraviesa todo el cosmos.

En cuarto y último lugar, en lo tocante al mundo de la estrella, es posible reconocer de este lado el dominio sideral de las constelaciones y los objetos celestes. Dicho ámbito se encuentra afincado en el cielo nocturno e involucra un orden trascendente del que no se sabe nada, pero que, al parecer, cobija a la propia sombra de lo divino.

Según el hablante lírico, el despliegue del mundo de los astros condensa la clave para desentrañar el misterio de la naturaleza. Dicho enigma puede ser esclarecido e indagado a través del firmamento de una manera similar a como, orientados por los cálculos astrológicos, lo efectuaban antaño los antiguos babilonios o caldeos. El llamado a volver a operar de esa misma forma en el presente introduce al respecto un matiz significativo importante en el poema. En gran medida, la necesidad de contemplar atentamente los cielos contribuye a subrayar tanto el enigma como la amenaza que se ciernen sobre la existencia.

3.4.3 Los modos de existencia y sus transformaciones semióticas

Cada una de las presencias convocadas por el discurso poético de Eguren ostenta un peculiar relieve de sentido que obedece a las coordenadas de intensidad y extensión establecidas por la praxis enunciativa. Aplicando este criterio mencionado, es posible entrever en el poema el desarrollo de diversos regímenes de presencia vinculados a una específica dinámica de modalización existencial. Un esbozo tentativo de aquel proceso puede visualizarse a través del siguiente recuadro:

	(+) extensión	(-) extensión
(+) intensidad	<i>El dios de la centella</i> (plenitud) actualizado → realizado = aparición	<i>Los seres del bosque</i> (carencia) virtualizado → actualizado = emergencia
(-) intensidad	<i>El mundo de la estrella</i> (inanidad) realizado → potencializado = declive	<i>El mortal que sueña</i> (vacuidad) potencializado → virtualizado = desaparición

Según el análisis planteado, el personaje central del poema, el dios de la centella, se inscribe en el discurso como una presencia realizada. El derroche de energía y poder avasallante que le corresponden a este ser le invisten de una gran intensidad y una gran extensión. En consecuencia, en la medida que irrumpe violentamente en el escenario de la noche y se manifiesta amenazante, la faz de del dios egureniano se divisa enmarcada por un régimen de plenitud.

En el caso del mortal durmiente, aquel personaje se virtualiza y desaparece de la escena. Definida por una precariedad existencial y un profundo letargo, su perfil adopta una reducida intensidad y una limitada extensión. Esta particular configuración lo vincula con un régimen de vacuidad. En su interior, la

imagen de lo humano pierde espesor y sufre un repentino despojo de todo contenido vital y trascendente.

En lo tocante a los “seres del bosque”, estos se revelan en conjunto como una presencia emergente. Erguidas en medio de la oscuridad y alertas ante la llegada de lo divino, dichas entidades se manifiestan intensamente, pero adolecen de una limitada extensión. Debido a tales características, se insertan en un régimen de carencia. En él se descubre el impacto de la llegada del dios y, en claro desafío al lenguaje, se asiste a la inquietante perturbación del orden cotidiano.

Finalmente, en el caso del “mundo de la estrella”, esta instancia se aprecia en el poema sometida a un trance de declive. El dominio en cuestión abarca la infinita vastedad del firmamento nocturno, pero, en su despliegue, se mantiene desapercibida por el hombre. Dicho planteamiento le adjudica una gran extensión y una reducida intensidad, lo que resulta consistente con un régimen de inanidad. Entrevista a partir de las coordenadas semióticas descritas, el mundo de la estrella condensa entonces un enigma indiscernible. Su abordaje potencializa un secreto conocimiento del cosmos, el cual exige mayor atención por parte de los seres humanos y excede los cánones de la racionalidad hegemónica.

3.4.4 Los movimientos enunciativos

El balance del proceso de modalización existencial y sus correspondientes transformaciones tensivas puede ayudarnos a identificar los movimientos enunciativos que vertebran el poema de Eguren. Dicho esto, tal como fue adelantado al inicio del análisis del presente texto, consideramos que el montaje discursivo plasmado en «El dios de la centella» sigue una pauta básica muy

similar a la entrevista en «La walkyria». De acuerdo a nuestra lectura, también en este caso nos encontramos frente a la convergencia de una *revolución* y una *distorsión* semióticas. Los protagonistas de aquella dinámica enunciativa son las dimensiones de la divinidad, la existencia humana, la naturaleza y la totalidad cósmica. Entre todas ellas se entreteje una perspectiva poética que, alejada de toda referencia neopagana, declina la racionalidad instrumental, apuesta por la comunión con lo divino e incide en el develamiento poético de la naturaleza.

En lo que atañe a la revolución, encontramos en el texto de Eguren algunos indicios que dan cuenta del infausto desencuentro entre las orillas de lo divino y lo humano. Según se observa en el poema, la presencia de la divinidad se traduce en un escenario de violencia y caos. Frente a ese súbito aparecer asociado a la caída de flamígeras centellas, se desvanece la silueta de lo humano. Esta última se vacía de sentido y se reduce a un espíritu evanescente que yace aletargado en los linderos del sueño. En este caso, el trance onírico se insinúa no como el umbral de una revelación, sino más bien como una mera anestesia de los sentidos. Imbuida en ese estado, la existencia del hombre permanece de espaldas al mundo e ignora por completo la dimensión de lo sagrado. Según lo expresa la escritura del vate barranquino, la presencia de lo divino desestabiliza todo conocimiento del mundo y abre una brecha en la comprensión de la realidad. En ese contexto, el olvido de aquel soterrado poder que pone en evidencia la finitud del existir torna más dramática la orfandad del individuo. En última instancia, permanecer ajeno a las fuerzas destructivas de la naturaleza ahonda la caída de lo humano, pues contribuye a cancelar en el horizonte cualquier posibilidad de conquista de una salvación. El fúnebre destino de lo humano se descubre así entonces en relación a su distancia de lo divino.

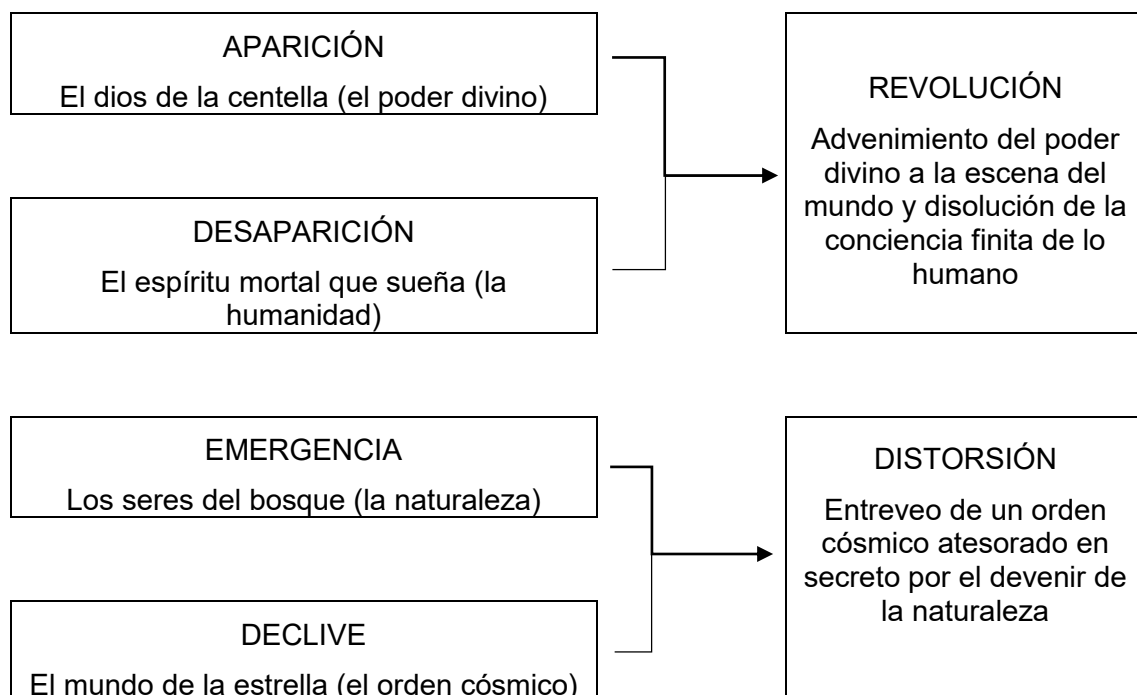
Cuanto mayor es esta última, el designio de la debacle se torna todavía más indiscutible e inobjetable.

En lo que respecta al movimiento enunciativo de distorsión, el poema de Eguren evoca un inusitado vínculo entre el devenir de la naturaleza y el despliegue de un orden cósmico. De esa forma, al mismo tiempo que despierta la vida natural y el propio devenir se ve perturbado por la llegada del dios, algo incommunicable se pronuncia e instala una nueva realidad que se extiende más allá de las apariencias. En el texto analizado, hay dos pasajes en concreto que aluden a la gravitación de un trasfondo apenas visible para la conciencia. El primero se ubica al inicio del poema: “¡Oh, espíritu que sueñas, / en tanto que las frondas / cambian obscuras señas!”. A nuestro juicio, en los versos citados se insinúa el detalle de que las hojas del bosque (las frondas) contienen signos o señales. Estos sufren una mudanza con el arribo del dios, lo que deja constancia del cambio abrupto que experimenta la realidad en su conjunto. Ahora bien, una lectura alternativa del mismo fragmento puede revelarnos un aspecto aún más llamativo que lo anteriormente apuntado: las señas de las hojas son *obscuras*, es decir, incomprensibles. Esto es así porque la razón humana no puede interpretarlas.

En el poema estudiado, la Naturaleza, así en mayúsculas, parece constituirse como una totalidad orgánica que esconde en su seno un invaluable tesoro de significación. El problema estriba en que su desciframiento se halla pendiente y supone una labor imposible para la razón. El abordaje de los signos de la naturaleza ofrece en sí mismo una cierta resistencia. Ello insinúa que hay otro ámbito del existir al cual no se puede acceder desde el lenguaje. En otro pasaje del poema, se reafirma la dificultad de aprehender el devenir y se lanza

una advertencia sobre las implicancias negativas de este hecho. Así, el hablante lírico expresa lo siguiente: “No duermas al peligro / que la Natura encierra; / indaga; que en la sombra el dios fatídico / encenderá la Tierra”. Según nuestra lectura, en este fragmento se potencializa en torno a la dimensión de la naturaleza un peligro mortal. Dueño de una dinámica propia y desconocida, el discurrir de los fenómenos engendra una inevitable catástrofe. Para anticiparse a su acaecer es necesario adoptar un ejercicio indagatorio capaz de penetrar en el misterio del mundo. Solo así se puede comulgar con el absoluto y sortear el “peligro” que encierra el cosmos.

Tal como se ha podido establecer, a nivel de la praxis enunciativa el poema de Eguren se conjuga tanto una revolución como una distorsión semiótica. A partir de ese montaje se articula una perspectiva crítica que incide en los límites de la racionalidad imperante. A modo de síntesis, los diferentes matices de sentido desplegados por la estrategia enunciativa de Eguren se pueden visualizar a partir del siguiente gráfico:



En el poema «El dios de la centella», lo humano permanece distante respecto de lo divino, aunque de manera inadvertida su existencia se sitúa amenazada por el súbito arribo del dios. Al mismo tiempo que lo anterior, la naturaleza se despliega envuelta por un inquietante enigma, mientras que una dimensión distinta de la realidad se vislumbra en medio de las sombras de la noche. De acuerdo a nuestra interpretación, el escenario evocado en el poema introduce una conciencia trágica de lo humano. Según ella, la debacle es inminente y obedece en gran medida al letargo del espíritu. Para la perspectiva del poeta, la causa de la caída del hombre se vincula con el aparente olvido del ser y la gran dificultad con la que se topa el pensamiento a la hora de aproximarse al misterio del mundo. Hay, pues, un abismo que se extiende entre el cielo y la tierra, entre lo divino y lo humano. Frente a ese hecho, lo que se busca ofrecer desde el poema es una salida a la crisis de sentido apelando a una forma de comprensión alternativa de la realidad. Tal como explicaremos enseguida, esta nueva racionalidad tiene dos pilares poéticos: la indagación simbólica del devenir y el mágico desciframiento de los signos de la naturaleza.

3.4.5 El dios de la centella y la sagrada revelación del orden cósmico

Para los poetas románticos, la aparición de lo divino envuelve al mundo con un aura de misterio y belleza¹⁰. No obstante, este mismo acontecer sagrado alberga un cariz contradictorio, puesto que, así como lo divino seduce y encandila a la mirada, también perturba e inquieta al pensamiento. En el caso de la escritura

¹⁰ Los románticos buscaban una forma de religiosidad alternativa, allende la religión organizada. Ello los condujo a imaginar en otros términos la figura divina. Según establecen autores como Paz (2008) y Safranski (2014), la religiosidad romántica tendió a subsumir el fervor religioso en una devoción estética por la belleza y la fantasía creadora. En el marco de ese giro, es posible afirmar con Solares (2012) que para los románticos “Dios no se concebía como un ente al que se pedía ayuda a cambio de sacrificios, sino como una fuerza que invadía el mundo con su misterio” (25). Este poder se revelaba en la naturaleza de manera panteísta y comulgaba con el hombre a través del arte (ibidem).

poética de Eguren se adopta esta misma idea y se reproduce la dualidad antes indicada. Así, es posible afirmar que el ambiguo carácter seductor y amenazante de lo divino también se distingue en gran medida en el escenario evocado en «El dios de la centella». En el texto en cuestión, la llegada de la divinidad en medio de la alta noche no solo fascina al hablante lírico y despierta a los seres del bosque, sino que, además, convoca al caos, instituye la posibilidad de la catástrofe y desestabiliza la comprensión del mundo. En consecuencia, la figura del dios de la centella viene a ser la encarnación de las fuerzas destructivas e indomables de la naturaleza. Estas subyugan y avasallan a la existencia, de tal modo que ponen al descubierto la finitud, vulnerabilidad y precariedad que definen a aquella.

El esbozo de una divinidad aciaga y ominosa constituye acaso uno de los principales ejes de sentido del poema de Eguren. De acuerdo al enfoque de lectura asumido, el desconcierto generado por el súbito advenir de dicha divinidad moviliza en el discurso una importante reflexión acerca de los límites del conocimiento del hombre y el acceso a una realidad cósmica. Para la perspectiva poética de Eguren, hay un evidente desencuentro entre la luz de lo divino y la razón humana. Producto de ello, se advierte en el horizonte moderno una profunda indiferencia e ignorancia acerca de la auténtica esencia espiritual de las cosas. En el ámbito natural habita un poder incontenible que sujeta al existir e instaura un destino de aniquilación. Contrapuesta al fatal desconocimiento de dicho poder, se ubica la voz del hablante lírico. Esta otra instancia se pronuncia en el poema, interpela al mortal sumido en el sueño y revela en el aquí-ahora los efectos de la potencia innombrable que perdura ajena a los sentidos: “¡Mortal, despierta, mira: tras el monte / ha lanzado una estrella!”.

En el texto de Eguren, el hablante lírico se configura como un personaje sabio y vidente. Él atestigua la violenta llegada del dios y relaciona dicho funesto episodio con la evidencia de lo indiscernible. Asimismo, convertido acaso un doble alegórico del poeta, invita a los mortales a aproximarse a la realidad de otra manera y descifrar pacientemente los signos ocultos en la naturaleza.

De algún modo, lo que el discurso del hablante lírico propone es el cultivo de una nueva vía para el pensar. Ella se basa en una racionalidad mágica y mítica, según la cual el mundo se estructura y se organiza como una totalidad orgánica o cosmos. En el régimen de presencia cósmico, el palpitante de la vida y el acaecer de los fenómenos naturales representan la forma visible de un orden invisible, mucho más real. Por lo tanto, a tales dimensiones debe volver la mirada atenta del hombre si pretende esclarecer el absoluto y elucidar algunas respuestas a las grandes preguntas sobre el existir. En el texto analizado, el hablante lírico sugiere que el punto de partida para esta ardua búsqueda de sentido es “el mundo de la estrella”. A su rigurosa contemplación debe dedicarse la conciencia en un gesto similar a como lo hacían en tiempos pasados los caldeos o babilonios. La necesidad de abocarse al intenso estudio del firmamento es crucial. Esta resulta enfatizada por el poeta cuando dice: “Como el caldeo mira / el mundo de la estrella; / que es dueño del espanto y de la ruina / el dios de la centella”.

Acerca del pasaje citado, una posible interpretación de lo expresado en él tiene que ver con la adopción de los presupuestos cosmológicos de la astrología. La astrología es una práctica mágica y esotérica que tuvo su origen en los desarrollos matemáticos de la antigua civilización babilónica. Para Tester (1990), ella puede definirse como:

(...) la interpretación y predicción de acontecimientos que suceden en la Tierra, así como del carácter y las aptitudes de los hombres, a partir de la medición y el trazo de los movimientos y las posiciones relativas de los cuerpos celestes, estrella y planetas, incluyendo entre estos últimos al Sol y a la Luna. (...) (23)

Partiendo de ese concepto, cabe señalar que dicho ejercicio se diferencia de la astronomía, ciencia que actualmente lleva a cabo el estudio sistemático de los fenómenos celestes. La astrología intenta encontrar vínculos entre los movimientos de los astros y los hechos de la vida humana. En la base de esa práctica parece encontrarse la certeza de que el orden del firmamento es una especie de reflejo del orden terrestre. Así, se presupone que los fenómenos del cielo influyen en el ánimo de las personas, mientras que el discernimiento de los primeros puede brindar algunas claves para la comprensión del destino de los segundos. En el caso del poema de Eguren, el llamado a escudriñar el “mundo de la estrella” insiste en poner nuevamente en vigencia la perspectiva cosmológica asumida por la astrología. A través de ese giro, se pretende restituir, en tono religioso, un vínculo trascendente entre las esferas disociadas del hombre y el universo.

Bajo la creencia de que una parte del Todo puede condensar y reflejar efectivamente lo que ocurre a nivel global, el hablante lírico del poema busca reinstalar en la mira del hombre al vasto cielo de la noche. Más específicamente, aquello que debe ser indagado con tesón, a decir de la voz poética, es el misterio concernido por el “mundo de la estrella”. En cuanto al ámbito señalado, el conjunto de los astros se potencializa en el poema como una ventana hacia una realidad más auténtica y verdadera. En ese punto, mientras que la razón moderna considera al firmamento tan solo un vacío infinito salpicado de ciertos fenómenos medibles y cuantificables, para la racionalidad mágica y mítica que emerge desde el discurso poético se trata, en cambio, de un orden sagrado

altamente significativo. El conjunto de los astros consigna en sus ciclos y vaivenes lo que sucede en la tierra. Además, su devenir es directa expresión de un poder superior de carácter divino. Tomando en cuenta estos detalles, la interpretación del orden celeste puede conducir a la conquista de un profundo conocimiento de lo humano. Asimismo, su activa contemplación puede abrir un espacio de comunión espiritual con el absoluto cósmico.

En líneas generales, el llamado a volver a mirar los astros y descifrar sus oscuros designios encaja muy bien con la concepción romántica de la naturaleza como fuente última de sentido. En el marco de ese enfoque, la apuesta filosófica plasmada por la escritura de Eguren se descubre en cercanía con los lineamientos panteístas establecidos por la filosofía de Schelling y la obra lírica de Hölderlin. A semejanza de lo sugerido por estas producciones discursivas, el vate barranquino ubica al devenir natural como el proceso en el que se inscribe la llegada del dios. Bajo el impacto de ese acontecer, la palabra poética encuentra su propia definición: ella articula un sentido supremo a las cosas del mundo y elucida el significado espiritual que atesora el cosmos. La operación específica de lo poético consiste, pues, en aproximarse a la naturaleza y revelar a través de la palabra la potencia divina de su ser. Dicho esfuerzo aleja por completo al poema de las orillas del discurso científico, el cual históricamente se desmarca de la visión mágico-religiosa del mundo y prescinde de toda revelación sagrada.

En los versos de Eguren, el contraste entre las perspectivas de la poesía y la ciencia forma parte de la crítica general a la racionalidad moderna. En ese contexto, el predominio de lo poético sobre las limitaciones del discurso científico es un hecho que sale a relucir en el abordaje del “mundo de la estrella”. A nivel

del régimen de presencia, el ámbito de los astros se divide bajo un estatuto inane (alta extensión y baja intensidad). No obstante, ese aire de intrascendencia es tan solo una ilusión alimentada por la racionalidad moderna, puesto que, a ojos del poeta, el firmamento representa un “mundo” que fulge en sí mismo con una luz desconocida. En lo que atañe a la ciencia, esta no concibe a la naturaleza como un orden “encantado” y “habitado por espíritus o fuerzas ocultas” (Morales 2007: 112). Antes bien, piensa al mundo como un espacio que puede conocerse y elucidarse por medio de la inteligencia humana (íbidem). Dicho esto, la naturaleza se observa atravesada por procesos inteligibles y fenómenos físicos-químicos, todos los cuales pueden ser descritos con ayuda de la matemática. Esa misma valoración también se aplica al cielo estrellado de la noche. En él la ciencia solo distingue una reunión de objetos luminosos despojados de profundidad y contenido de vida. Por oposición a dicho planteamiento, se destaca la mirada intensa de la poesía. Únicamente ella puede aproximarse al misterio del firmamento nocturno y, atenta a huella de lo divino detrás de los astros, sustraer de dicho ámbito una revelación espiritual para el hombre.

Lo interesante del giro del texto de Eguren consiste en destacar el poder revelador de la poesía. Según ese enfoque, la mirada poética contribuye a reencantar la escena del mundo. En esa medida, ella le devuelve al espacio natural su cuota de misterio, sacralidad y belleza. Además, le restituye su estatuto como un ámbito vivo que propicia tanto caos como armonía, tanto generación como destrucción. En el texto analizado, el hablante lírico asume esta concepción y promueve el cultivo del mirar intenso de lo poético. Ello se debe a que en la poesía se encuentra una manera de superar la monotonía y la anestesia de los sentidos imperantes en los tiempos actuales. Al respecto, vale

recordar que la ignorancia del carácter contradictorio y paradójico del orden cósmico se halla sugerido como aquello que condena al hombre a una muerte sin sentido. Para Eguren, la existencia humana está constantemente arrojada al vacío y al éxtasis frente a lo divino. Sin embargo, antes que mantenerse al margen del sagrado acontecer, es necesario situar al hombre de cara a cara frente a su enigma. En el fondo, la existencia humana se debate simbólicamente de manera constante entre la luz y la sombra, entre la noche y el día. Frente a ese vaivén irresoluble, la contemplación poética de la naturaleza redime la caída del hombre, ya que coloca a este último frente a la faz de lo divino y lo abre al despertar de la conciencia.

En la última etapa de su escritura poética, Eguren enfatiza y evoca de diversas formas esta certeza mítica en torno a un inminente despertar del espíritu. Así, en medio de la oscuridad asociada a la debacle, la palabra poética amplía los límites del pensamiento y da cuenta de la aparición de otros dioses desconocidos. Definidas por una silueta inquietante, las divinidades que evoca el poema se revelan instaladas en lo más ignoto y recóndito del ámbito natural. Desde allí, en derroche de belleza y vitalidad exaltadas, aquellas salen al encuentro del hombre y lo guían a la plena consumación de su existir. La extática comunión con el misterio divino se observa en poemas como «Nuestra señora de los preludios» y «Los altares del camino», textos tardíos del vate barranquino en los que el armonioso compás de los fenómenos diurnos permite acariciar la superficie de un absoluto cósmico al fin vislumbrado bajo el destello de la palabra poética. Más allá de este y otros textos, un poema que expresa con mayor claridad la gracia otorgada por los dioses en su repentino advenimiento es «Las

diosas de las estrellas», pieza publicada de manera póstuma en 1942¹¹. En el texto referido, se presentan extrañas personificaciones celestiales del misterio del mundo (las diosas de las estrellas). Dichas entidades sobrenaturales recorren en silencio las áridas y solitarias latitudes de la noche. Establecidas en el límite entre la vigilia y el sueño, las diosas se anuncian en el paisaje y custodian el camino hacia el más allá. De ese modo, destilando increíble pureza, ellas seducen a los hombres y aguardan relucientes el tránsito de estos hacia el otro lado. Dice el poema en cuestión:

En los nocturnos vuelos del aire,
a las dormidas plúmbeas arenas
vienen las diosas de las estrellas
y los soñares;
ven el camino desde las dunas,
como claveles brillan de albura,
sus ojos velan
las soledades
y nos esperan.

(Eguren 2014a: 286)

En su brevedad y hermetismo, puede advertirse cómo los versos de Eguren evocan de nuevo el advenir de lo divino y a partir de ese suceso reafirman los poderes sagrados de la poesía. Al igual que la encantadora niña de la lámpara azul o la terrible walkyria, las diosas de las estrellas encarnan distintas facetas del misterio absoluto, pero también son personificaciones de la singular sabiduría, videncia y mistagogia que ofrece la poesía. El decir poético rasga el velo de las apariencias e invita al pensamiento a tomar un sendero distinto del amparado por la racionalidad hegemónica. En esa seducción, se oculta el acceso a una verdad intraducible e incommensurable. En su ofrenda, reside el auténtico

¹¹ El poema fue publicado originalmente en el número 186 del *Mercurio Peruano* (septiembre de 1942). Lleva como dedicatoria “A mi amigo el poeta Eduardo Martín Pastor”. El texto, presumiblemente uno de los últimos escritos por Eguren, no aparece en la edición de las poesías completas del autor preparada por Núñez en 1974, pero sí asoma consignado en el compendio similar elaborado por Silva-Santisteban (Eguren: 1974) en ese mismo año.

y más alto valor que la palabra del poeta es capaz de albergar en la órbita de los discursos de la cultura.

En un horizonte cada vez más adormecido por el tedio y sumido en las tinieblas del desencanto, la poesía recoge la posta del discurso religioso y mantiene encendida la llama de lo sagrado. A partir de este renovado fervor, lo que busca su decir es propiciar un nuevo y futuro amanecer para el espíritu del hombre. La escritura poética de Eguren también participa de esta certidumbre difundida por los románticos. Así, no exenta de un gesto transgresor y disidente, ella trata de hacer a un lado la melancolía y el estremecimiento nostálgico para superar la ausencia de sentido dejada por la noche del desencanto. En el marco de la búsqueda del absoluto, lo que el poeta descubre es la luminosa huella de los dioses. Estos vuelven a habitar la dimensión de la naturaleza y, una vez entrevistados en el sueño, señalan el camino a seguir por los mortales. Más allá de los dictados de los discursos hegemónicos, la salvación del ser humano pasa por comulgar con la fuerza real y actual que sacude al existir. De discernir y comunicar ese poder mediante el lenguaje se encarga justamente el poema. Acompasado por la sugestiva música de las palabras, este instituye el principio de una nueva sinfonía del pensar. Es así como, devenido en intérprete del acontecimiento divino, cumple entonces su promesa más esencial: la de redimir y transformar por completo el edificio de la realidad humana.

CONCLUSIONES

1. Según la mayoría de los autores revisados, en la poesía de José María Eguren se advierte un progresivo alejamiento de la religión católica. Asimismo, se ensaya una apertura hacia otras visiones religiosas en un espectro que incluye posiciones afines al espiritualismo, al animismo, al paganismo y al panteísmo. Las referencias a todas estas posturas se conjugan de modo ecléctico en la obra egureniana con la adopción de un imaginario mítico-simbólico en el que adquieren un notorio protagonismo personajes sobrenaturales provenientes de diversas tradiciones mitológicas (principalmente, la germánica y escandinava).
2. Pese a los varios comentarios dedicados a desentrañar la especial postura religiosa que atraviesa la obra del vate barranquino, es necesario destacar que un aspecto poco investigado hasta el momento tiene que ver con el significado novedoso y específico de la imagen de lo divino en él planteada. Asimismo, una incógnita que ha sido escasamente esclarecida por los estudios consultados es el papel que desempeña la compleja representación de la divinidad en el marco de la perspectiva estética y poética asumida por la empresa escritural del autor de *Simbólicas*.
3. En general, desde la crítica se han propuesto cinco abordajes diferentes en torno a la imagen de lo divino esbozada por la obra poética de Eguren. El primero interpreta a la divinidad como una presencia funesta y terrible, que instala una amenaza de muerte (Núñez, Rouillón, Chapilliquén y Elguera). El segundo distingue en la divinidad un poder espiritual asociado a las fuerzas de la naturaleza y la luminosa belleza del paisaje (Peña y Silva-Santisteban). El tercero concibe al dios de Eguren como una versión paródica del dios

judeocristiano. Así, su melancólica figura refleja el sufrimiento y la agonía del ser humano (De la Fuente). El cuarto reconoce en los varios dioses egurenianos distintas personificaciones simbólicas y alegóricas de los valores poéticos asumidos por el autor (Debarbieri). Finalmente, el quinto eje de lectura observa en torno a la divinidad la gravitación de un principio espiritual que propicia la salvación del hombre en el marco de una “religión de la belleza” (Rouillón y Marigó).

4. A partir de un examen general de las representaciones de lo divino en la poesía de Eguren, se puede concluir que estas obedecen a un esfuerzo por repensar la experiencia de lo sagrado más allá de la imagen de lo divino establecida por la tradición judeocristiana y lo constreñido por los discursos hegemónicos de la cultura. En el punto ciego de todas esas representaciones, se observa la incidencia de un poder misterioso que reúne en comunión al hombre con el mundo. En torno a él se ubica un trasfondo existencial, cuya percepción habría sido invisibilizada por la razón moderna y habría caído en el olvido para el sujeto.
5. En la poesía de Eguren se propone una crítica de la divinidad cristiana y el discurso religioso oficial. Por oposición al dios del cristianismo, lo que se afirma, en cambio, es la imagen de un dios que propicia la creación estética. Este dios, instaurador de la belleza, se diferencia radicalmente del dios evocado por la filosofía y la religión organizada. Al contrario de lo propuesto por dichos discursos, aquel no es un principio racional ni una voluntad providente que se manifiesta a través de las Escrituras. Se trata, más bien, de una fuerza espiritual que palpita de modo enigmático en la naturaleza y,

allegada a la luz de lo bello, encarna una dimensión ontológica irrepresentable.

8. Tal como es pensado, el perfil del dios bosquejado por Eguren parece actualizar la figura romántica del “dios de los poetas” identificada por Badiou (2002). Esta imagen, cuyo precursor es Friedrich Hölderlin, rescata para el arte la noción de Dios como un principio estético y concibe al poema como el umbral privilegiado de su invocatoria. Según el análisis propuesto, una concepción muy similar también se halla desarrollada en la obra de Eguren. En el caso de la lírica del vate barranquino, la divinidad se concibe como el poder garante del ejercicio estético y emblema de la claridad visionaria propia de la fantasía poética.
9. El dios egureniano se identifica como un polo de tensión para el propio decir poético. En esa medida, la certeza de su arribo a la presencia se imagina como un acaecer que desestabiliza todo saber previo sobre la realidad, pero que, de manera contradictoria, también determina la posibilidad del reencantamiento de un mundo despojado de su íntima aura sagrada. A partir de la evocación de su advenir, la escritura poética de Eguren instaura una visión cósmica de la existencia. Además, mediante el desciframiento de sus múltiples manifestaciones en la naturaleza, aspira a elaborar un nuevo mito para el hombre moderno.
9. En términos temáticos y figurativos, la apelación al dios poético en la obra lírica de Eguren alimenta una perspectiva religiosa que combina una orientación panteísta y neopagana. En la base de aquella postura se instituye la asociación de lo divino con el devenir de las fuerzas de la naturaleza. Igualmente, se determina también el intento por recuperar los mitos y

símbolos de las antiguas religiones paganas precristianas en torno a las cuales se distingue el fervor por un poder supremo que desafía al lenguaje, encarna las energías creadoras del hombre y sustenta la armonía del mundo. Tanto este subtexto panteísta como neopagano parecen obedecer en la obra de Eguren a una influencia directa del temprano romanticismo alemán. Así, en este punto, se advierten algunos presupuestos en común con la estética naturalista de Schelling, y el credo dionisiaco de Hölderlin y Heine.

10. A nivel enunciativo, la invocatoria del dios poético por parte de Eguren moviliza una praxis enunciativa que redefine tanto la imagen de lo divino como la concepción del quehacer poético. Esta estrategia de sentido se basa en el contrapunto entre un movimiento de *revolución* y otro de *distorsión* semiótica. En virtud del primero se asiste a la aparición, seductora y sobrecogedora, de la divinidad en la escena del mundo y la subsecuente desaparición de todo conocimiento previo acerca de la existencia. Por su parte, en cuanto al segundo movimiento, se observa la emergencia de lo irrepresentable en el devenir natural y el declive (o inscripción) de una posibilidad de trascendencia del ser humano en el seno del cosmos. De la articulación de las operaciones descritas se desprende una poética que concibe a la escritura del poema atravesada por la tensión entre el acaecer del misterio del mundo y el develamiento simbólico del absoluto sagrado a través del lenguaje.
11. En una primera etapa de la producción poética de Eguren, el comprendido por el poemario *Simbólicas*, el dios del poema es continuamente asociado a la mitología germánica. A partir de los guiños a esta tradición, aquella figura se identifica en su advenir con el regreso de los viejos dioses nórdicos quienes

encarnan un poder desconocido y terrible al margen de la razón moderna y la fe cristiana.

12. Un texto representativo de la aproximación neopagana al dios del poema es el «La walkyria». En él se recusa a la ciencia positiva y a la racionalidad instrumental como bases para un conocimiento válido sobre el destino del hombre. En contraste con estos discursos, en el poema analizado se plantea la vigencia del mito y la contemplación activa de la naturaleza. Ellas sustentan una sabiduría suprema de carácter mágico y esotérico capaz de penetrar en el enigma del ser. La figura que encarna esos valores es el personaje de la walkyria. Ella, la diosa nórdica de los caídos en combate, se presenta como una cantora y vidente. En analogía con el quehacer del poeta, dicha divinidad ofrece mediante su palabra el testimonio de la belleza y la muerte, pero también atesora el desciframiento de los signos sagrados que dan cuenta del devenir existencial del hombre.

12. Con posterioridad al poemario *Simbólicas*, la escritura de Eguren se aleja del referente mitológico pagano y desarrolla una visión cósmica del dios del poema. Según esta perspectiva, lo divino se identifica con el vasto acaecer de las fuerzas de la naturaleza. Esa particular configuración resulta coherente con la imagen del “dios venidero” evocado por Hölderlin, aquel que ha de volver de su exilio para propiciar la comunión del hombre con el cosmos (Frank, 1994). De manera análoga a la visión de Hölderlin, Eguren asume a la dimensión natural como el ámbito en el que se manifiesta lo divino, así como también la raíz y el destino existencial de lo humano. A partir de ese enfoque, se plantea que en el misterio de la naturaleza resuena el absoluto y se encuentra cifrada la clave de la redención espiritual del hombre. Es por ello

que el discernimiento de sus signos y su captación simbólica se convierten entonces en el objetivo principal del quehacer poético.

13. Un poema representativo del segundo periodo de la poesía de Eguren es «El dios de la centella». En él la manifestación de lo divino se confunde con el violento y amenazante acaecer de las fuerzas del cosmos. Frente a dicho acontecimiento sagrado, el hablante lírico invita a los mortales a penetrar en el misterio del mundo a través de la activa contemplación de la naturaleza. Esa empresa supone el cultivo de un particular ejercicio indagatorio al margen de la razón científica y analítica. En contraste con esos horizontes, la búsqueda del absoluto convoca el despertar de los aletargados “sentidos espirituales” y apunta mediante ellos a la recuperación de una mística conciencia del Todo. Así, se insinúa una secreta relación entre los fenómenos celestes y la vida humana. Su abordaje determina un paralelismo entre la sabiduría poética y la práctica astrológica. En virtud de ella, la iluminación de la poesía se descubre hermanada con el pensamiento simbólico y analógico que opera detrás de la magia y el mito.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

EGUREN, José María. (2014a). *Poesías completas*. Lima: PEISA.

------. (2014b). *Motivos*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

------. (1974). *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Mosca Azul Editores.

SECUNDARIA

ANCHANTE, Jim Alexander. (2011). *Naturaleza y función de los símbolos en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. (Tesis para optar por el grado de magíster en Literatura Hispanoamericana). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARETA, Gema. (1983). *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Ediciones Alfar.

CHAPILLIQUÉN, Josué. (2011). *La crisis sacrificial en la poesía de José María Eguren*. (Tesis para optar por el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

DEBARBIERI, César A. (1975). *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima: Universidad del Pacífico.

DE LA FUENTE, Rafael. [Martín Adán]. (1968). Eguren. En: *De lo barroco en el Perú*. (1968). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 333 – 354.

ELGUERA, Christian. (2011). “José María Eguren: acontecimiento de lo mítico y lo siniestro”. En: *El Hablador. Revista virtual de literatura*, Núm. 19.

Recuperado

de:

http://elhablador.com/especial19_centenarios_elguera.html (Consultado en 30 agosto de 2016)

NÚÑEZ, Estuardo. (1964). *José María Eguren: vida y obra*. Lima: Talleres gráficos P. Villanueva.

ORTEGA, Julio. "José María Eguren". (1974). En: *La imaginación crítica. Ensayos sobre modernidad en el Perú*. Lima: PEISA, pp. 11-33.

PEÑA, Enrique. (1977). "Aspectos de la poesía de Eguren". En: Silva-Santisteban, Ricardo (compilador). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, pp. 111-120.

ROUILLÓN, José Luis. (1974). *Las formas fugaces de José María Eguren*. Lima: Ediciones Imágenes y Letras.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. (1977). "José María Eguren: la realidad y el ensueño". En: Silva-Santisteban, Ricardo (compilador). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico. pp. 141-160.

----- (2016). *El universo poético de José María Eguren*. Lima: Cátedra Vallejo.

COMPLEMENTARIA

ARANA, Juan. (2003). *El dios sin rostro. Presencia del panteísmo en el pensamiento del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BADIOU, Alain. (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.

BERNÁRDEZ, Enrique. (2017). *Mitología nórdica*. Madrid: Alianza Editorial.

- CALASSO, Roberto. (2016). *La literatura y los dioses*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama.
- DELHOM, Joël. (2006). "Aproximaciones a las fuentes de Prada sobre la cuestión religiosa". En: TAUZIN, Isabelle (editora). (2006). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 57-69.
- FERRATER, José. (1965). *Diccionario de filosofía*. Quinta edición. Dos volúmenes. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FONTANILLE, Jacques. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- FRANK, Manfred. (1994). *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. (1938). *Libertarias*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils.
- (1940). *Antología poética*. Introducción y notas de Carlos García Prada. México D.F.: Editorial Cultura.
- HEINE, Heinrich. (2015). *Libro de las canciones*. Traducción de Sabine Ribka y Francisco López Marín. Madrid: Ediciones Akal.
- (2008). *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*. Edición de Juan Carlos Velasco. Madrid: Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ, José. (1994). "Max Weber y la racionalización, desmagificación y remagificación del mundo". En: *Tópicos. Revista de filosofía*, Vol. IV, Núm. 7, pp. 7-17. Recuperado de: <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/486/443> (Consultado en septiembre de 2018)
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2016a). *Poemas*. Prólogo de Félix de Azúa. Versión e introducción de Eduardo Gil Bera. Barcelona: Penguin Random House.

----- (2016b). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducción y prólogo de Jesús Munárriz. Trigésimo primera edición. Madrid: Ediciones Hiperión.

MARESCA, Juan Silvio. (2005). "Cristianismo y paganismo". En: PINKLER, Leonardo (editor). *La religión en la época de la muerte de Dios*. Buenos Aires: Marea Editorial, pp. 9-19. Recuperado de: <https://books.google.com.pe/books?id=L-jZez8uzf4C&lpg=PA109&dq=la%20religi%C3%B3n%20en%20la%20%C3%A9poca%20de%20la%20muerte%20de%20Dios&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (Consultado en enero de 2020)

MORALES, José. (2007). *Filosofía de la religión*. Pamplona, Editorial EUNSA.

PAZ, Octavio. (2008). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Santiago de Chile: Tajamar editores.

SAFRANSKI, Rüdiger. (2014). *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Segunda edición. Barcelona: Tusquets Editores.

SHELLING, Friedrich Wolfgang Joseph. (2012). *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez. Segunda edición, primera reimpresión. Madrid: Editorial Tecnos.

SOLARES, Blanca (editora). (2012). *Mito y romanticismo*. México D.F.: UNAM. Recuperado de: <https://www.crim.unam.mx/web/sites/default/files/Mito%20y%20romanticismo.pdf> (Consultado en enero de 2020)

STURLUSSON, Snorri. (2016). *Edda menor*. Traducción de Luis Lerate. Madrid: Alianza Editorial.

TESTER, Jim. (1990). *Historia de la astrología occidental*. Traducción de Lorenzo Aldrete. Primera edición. México D.F.: Siglo XXI Editores.

WEBER, Max. (2015). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.

WILLIAMSON. George S. (2004). *The longing for myth in Germany: religion and aesthetic culture from Romanticism to Nietzsche*. Chicago: University of Chicago.

Recuperado de:
<https://books.google.com.pe/books?id=1CVYzeBQHwwC&lpg=PP1&dq=the%20longing%20for%20myth%20in%20germany&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=the%20longing%20for%20myth%20in%20germany&f=false> (Consultado en febrero de 2020)